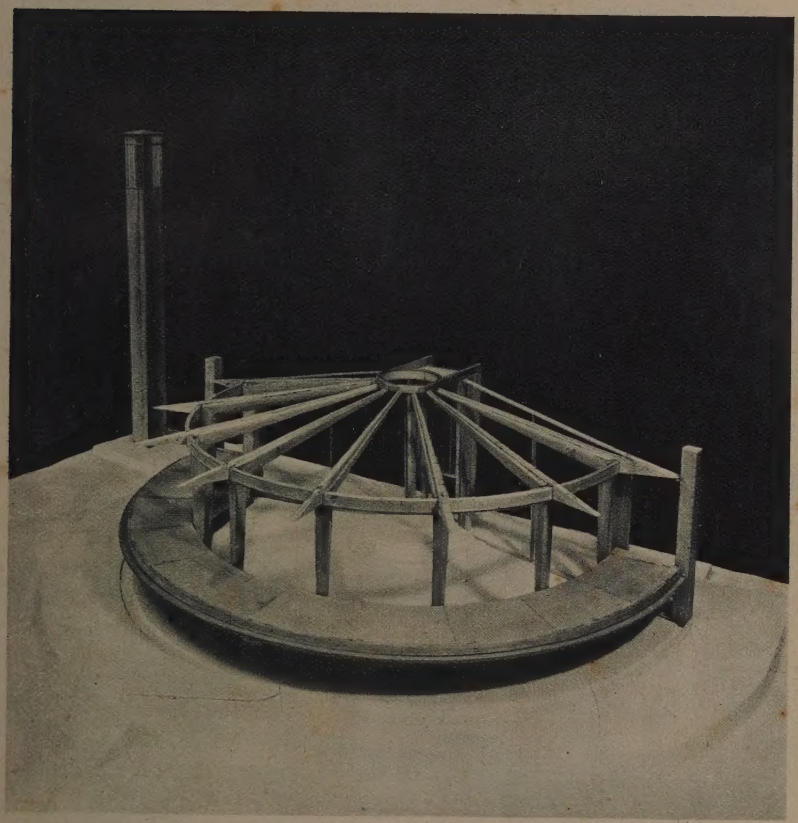
L'ART SACRÉ

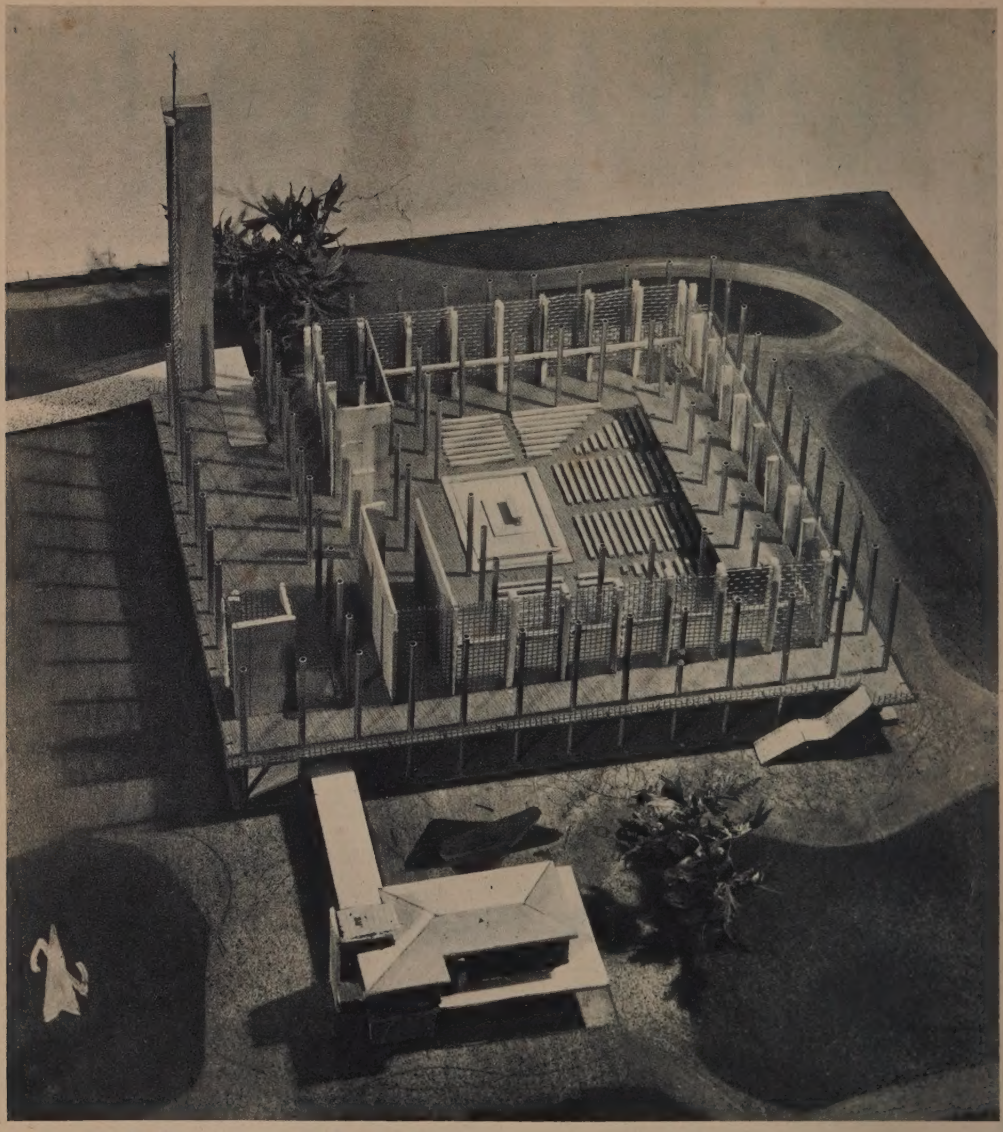
Revue mensuelle



JEUNE ARCHITECTURE

1-2

Septembre-Octobre 1951



La maquette de Jean Rouquet sans son toit (voir p. 4-5).

Les Pères Couturier et Régamey sont infiniment touchés des mots chaleureux qui ont accompagné la plupart des réabonnements. Ils en expriment à tous nos amis leur gratitude en s'excusant de ne pouvoir le faire à chacun.

Sur la couverture, maquette d'une église en hémicycle, par A. Moulinier.

NOUS SOMMES LES TEMPLES DU DIEU VIVANT

(II Cor., VI. 16).

VOUS AVEZ ÉTÉ ÉDIFIÉS SUR LE FONDEMENT DES APÔTRES ET DES PROPHÈTES, JÉSUS-CHRIST LUI-MÊME ÉTANT LA PIERRE ANGULAIRE. EN LUI, TOUT L'ÉDIFICE, BIEN COORDONNÉ, S'ÉLÈVE POUR ÊTRE UN TEMPLE SAINT DANS LE SEIGNEUR.

(Eph., II, 20-21).

APPROCHEZ-VOUS DE LUI, PIERRE VIVANTE, REJETÉE PAR LES HOMMES MAIS CHOISIE ET PRÉCIEUSE DEVANT DIEU, ET VOUS-MÊMES, COMME DES PIERRES VIVANTES, ÉDIFIEZ-VOUS POUR FORMER LA MAISON SPIRITUELLE, UN SAINT SACERDOCE, AFIN D'OFFRIR DES VICTIMES SPIRITUELLES, AGRÉABLES A DIEU PAR JÉSUS-CHRIST.

(I Petr., II, 4-5).

LES paroles des apôtres inscrites en tête de ce dossier de documents, c'est un jeune architecte qui les arbore pour présenter son projet d'église.

Certes, les intentions spirituelles ne justifieraient pas des œuvres qui les trahiraient. On doit le répéter tous les jours. Mais ces textes ont une valeur doublement significative.

D'abord, ils manifestent cette inspiration surnaturelle qui anime en leurs recherches plusieurs de ces jeunes et en dehors de laquelle ils ne veulent pas qu'on les juge. Facilement, l'idée que l'on se fait, par coutume, de l'aspect que « doit » offrir une église risquerait de les faire taxer de légèreté, d'un manque d'esprit religieux. Prenons garde à leur sérieux. Loin de chercher l'originalité, ils veulent traduire de la façon la plus directe, la plus pure, une « mystique » de l'église qui est authentiquement celle de l'Eglise. Et c'est précisément parce qu'ils prennent au sérieux cette « mystique » qu'ils refusent de l'exprimer en quelque langage qu'ils ne parleraient pas avec une entière sincérité.

Puis ces textes mettent d'une façon assez saisissante l'accent sur les deux choses qui leur tiennent le plus à cœur. L'une est l'étroit rapport qu'ils veulent entre la construction d'une église et la construction de soi-même. L'autre est le souci communautaire. Ils conçoivent si fortement la Maison de Dieu comme la maison du peuple fidèle, Dieu y habitant à leurs yeux en tant qu'il « vient parmi les siens » que cette vue, très juste en elle-même, leur fait parfois méconnaître d'autres aspects nécessaires de la complexe et mystérieuse réalité qu'est l'église.

Quoique disposant, en nos six petits numéros annuels, d'une place tellement insuffisante, nous avons tenu à publier ce dossier. Ce ne sont là pourtant que des projets, et même, pour la plupart, de simples esquisses que leurs auteurs auraient travaillées bien davantage si l'injustice officielle n'en avait pas arrêté le cours. Quantité de choses y appellent la critique. Mais la perception juste de valeurs essentielles qui sont habituellement sacrifiées à de fausses valeurs, est d'un prix infini.

De grâce, dégagez-vous des schèmes selon lesquels on juge (de façon à empoisonner les débats les plus simples) : ne voyez ici aucun souci d'être « avancé », ne taxez pas ces projets de « révolutionnaires ». Ce qui est si rafraîchissant dans ces pages, c'est la vie de l'esprit en éveil, la pureté du regard qui veut être vrai, cette simplicité d'âmes qui obéissent à leur exigence, ne peuvent pas penser autrement et nous disent comment elles voient l'église (en elle l'Eglise), jeune comme au premier jour, vivante de la vie du jour présent.

Projet de Jean Rouquet

Le premier projet, « une église en Provence » (pp. 2, 5, plan p. 8) est un travail présenté pour obtenir le diplôme d'architecte.

Son auteur, Jean Rouquet, a forcé par sa conviction (et la qualité technique de sa construction) l'ironie de son jury. Il a bien voulu nous communiquer les notes qu'il avait prises pour lui-même durant l'élaboration de ce projet. Nous lui avons demandé la permission d'en reproduire quelques-unes où paraît cette conviction, d'une manière qui appelle d'assez importantes remarques.

« Chaque œuvre est un cas d'espèce. A chaque communauté (ouvrière, paysanne, bourgeoise, etc.) correspond un esprit de chrétienté très marqué. C'est à nous de « pourrir » en cette société — allusion évidente au grain qui doit « pourrir » en terre — pour comprendre le sens de sa communion, pour redécouvrir avec eux le Corps du Christ, puis apporter à leur édifice un support artistique, architectural, que nous devons au Christ, à eux ! »

Voilà une première intuition, vraiment primordiale. Mais sent-on tout ce qu'elle a de paradoxal dans le cas présent, combien fausse est la situation, où le *désordre établi* actuellement dans les structures de la vie et de l'enseignement mettent un jeune homme, lorsqu'il veut de toute son âme coïdentifier de la sorte son travail et une vie de communion avec un groupe humain? Il séjourne quelque part dans la Haute-Provence, il entre autant qu'il peut dans la vie d'un bourg, il rêve à l'église que modèlerait sous son ciel, sur ses montagnes, la vie d'une chrétienté renaissante si un apôtre la suscitait. Ce ne sont, hélas ! que rêves, et là-dessus ce qu'il est obligé de composer, c'est un morceau de concours dans l'abstrait. En une tout autre région de la France, un jeune vicaire de ses amis construit une chrétienté nouvelle et comprend quel renouvellement de sa petite église ce renouveau apostolique comporte. Notre jeune architecte va-t-il faire là l'œuvre de réalisme total qu'est pour lui l'architecture religieuse? Il l'espère quelque temps, mais le curé se décide pour un parti conforme aux routines qui sont de mise dès qu'on veut faire œuvre « religieuse ». La condition de base d'un véritable renouveau de l'architecture religieuse serait que le travail pût être humblement *concret* par tous les bouts : dans une communauté chrétienne vivante dont l'artiste ne serait que la conscience ouvrière, et dans un milieu d'architectes formés sur les chantiers au lieu d'être déformés par des habitudes d'école.

« Je vois l'architecture, écrit encore Jean Rouquet, comme une portion d'espace, tout comme l'arbre, la colline ; par sa structure elle donne une vibration, un volume de plein, de *vide*, d'ombre, de *lumière*. Il y a à composer avec ce pan de ciel ; on le découpe avec des pilotis, une terrasse, un mur vertical ; il y a l'interception de la lumière par la texture d'une claustra, le filtrage d'un vitrail, la vibration d'une dalle de verre. Le problème reste le même pour une église, mais plus que toute autre réalisation, il doit être résolu *dépouillé de ce qui reste conventionnel et non re-senti...* Il y a sacrilège à *introduire le gratuit dans l'œuvre de Dieu.* »

Cette dernière formule prêterait à discussion si l'on ne voyait que Rouquet entend par « gratuit » le « caprice artificiel, plus ou moins faussement sentimental. »

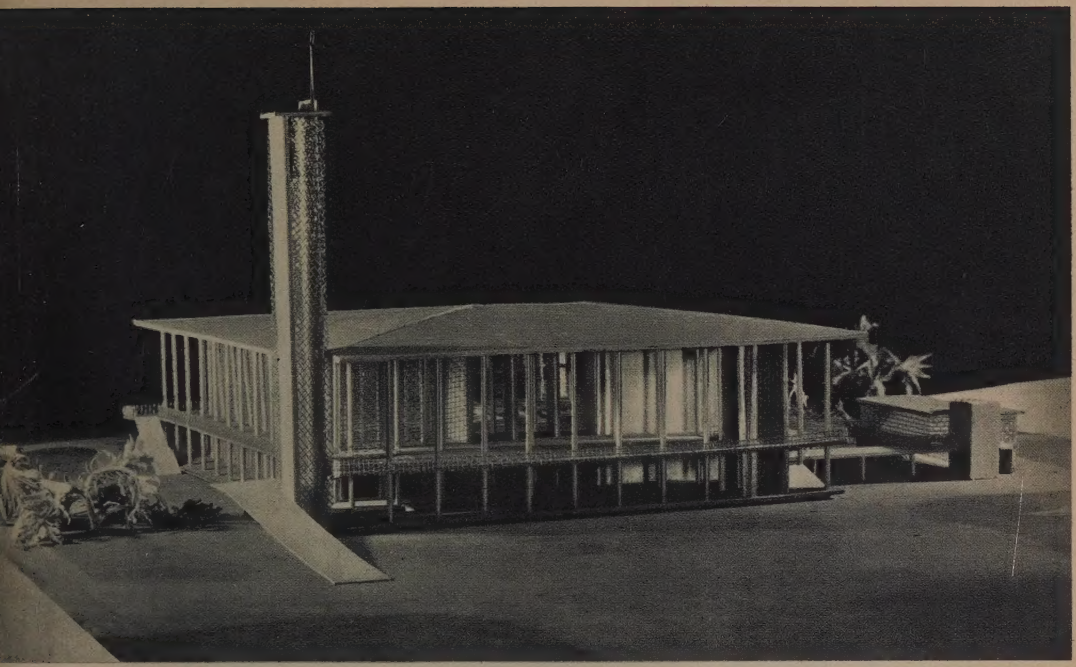
Significative — et combien sympathique — est la manière dont se mêle, dans le texte que nous venons de citer, le souci de la plastique architecturale et de la sincérité. Nous avons hésité à reproduire ces lignes. Nous pensions : « Cela va sans dire ! » Cela va mieux en le disant. Les échos qui nous viennent de partout nous font entendre combien les esprits sont encore loin de concevoir ces exigences. Administrations civiles et religieuses s'accordent à refuser les projets d'églises où ce sens du volume et cette sensibilité à la lumière ne font qu'un avec la pauvreté spirituelle et avec la rigoureuse passion de vérité, de justesse (équivalent artistique de la « faim de justice »).

Au point de vue plastique, ce qui donne une qualité assez rare à l'œuvre de Rouquet, c'est ce goût de la lumière — nous employons le mot « goût » avec l'intention que l'on pense à un savourement, à une sorte de dégustation — qui l'a fait rêver de construire en Provence et écrire :

« Cette matière qu'est l'atmosphère lumineuse sur laquelle nous nous projetons, — cette notion d'espace, de reculement, la perspective en profondeur, ce fluide dans lequel se réalise tout volume ! Nos villes nous ont fait perdre la notion naturelle par les perspectives atrophiées de nos rues. »

Or ce qui prime à notre époque, c'est que les *communautés* se reconstituent dans la redécouverte des richesses de la *célébration commune*. L'église doit ressembler à une salle de banquet pour qu'elle aide à cette nouvelle et progressive prise de conscience.

« Avant de réintégrer l'autel dans son mystère sacré, sous sa coupole ou son baldaquin, comme peuvent le réaliser les moines ou les communautés chrétiennes évoluées, l'autel sera le plus possible entouré de la masse fidèle, comme le réalisent certaines communautés ouvrières, parfois dans une simple chambre, dans les garnis où logent nos frères ouvriers pauvres. Je ne retrouve que



parmi eux l'esprit communautaire chrétien, celui à partir duquel nous pourrons réaliser le corps mystique du Christ. La communauté paroissiale n'existe pour ainsi dire plus : il faut la retrouver, mais il faut repartir de plus humbles et plus intimes réalisations. »

On voit que Rouquet ne dogmatise pas dans l'absolu : la forme de l'église qui lui paraît s'imposer ne correspond qu'à une étape du développement de l'assemblée chrétienne : mais elle justifie une construction durable car cette étape sera certainement longue (et ensuite on s'accommodera mieux des édifices qu'elle aura suggérés que nous ne supportons les plans gothiques, si défavorables à une célébration unanime).

Rouquet pense qu'un plafond plat est favorable à l'ambiance de cette communauté humble et concentrée sur l'autel. Nous le croyons volontiers. Les hauteurs de voûtes et de coupoles correspondent à une exaltation.

Quant au baldaquin, il ne nuirait en rien à l'esprit que l'on veut voir régner ici, s'il était conçu très simplement, à la façon de ceux de Stusslingen et de Saint-Michel de Bâle (*Art Sacré*, 1950, nº 3-4 et nº 11-12, p. 23).

Par malheur, le souci communautaire a trop exclusivement commandé le projet. Nous croyons parfaitement légitime le plan en largeur (qui se recommande du reste d'exemples fameux comme Saint-André-du-Quirinal et Sainte-Agnès à Rome). Mais il est *inadmissible* que l'entrée principale se fasse en tombant tout de suite sur le sanctuaire et l'autel et qu'il faille les contourner pour prendre place dans l'église.

Lors de la correction pas un membre du jury ne remarqua cette faute grave. En revanche, on se plaignit du plafond plat, comme d'une recherche d'*originalité* !

La mentalité officielle est faussée à ce point que ce sont précisément les marques les plus certaines d'un esprit sincère et modeste qui paraissent originales, alors qu'on prône souvent les bizarreries les plus incongrues. En revanche on ne pose même pas les problèmes *réels*.

Nous pensons que si jamais Rouquet est chargé, comme il le mérite, de construire une église, les contraintes du manque d'argent s'uniront à l'expérience vivante des mœurs et d'une ambiance déterminées, pour lui faire concevoir un projet beaucoup moins ample, sans galerie extérieure.

Quelle pitié que durant leurs années de formation les architectes soient systématiquement encouragés à l'irréalisme au lieu de partir humblement de l'expérience : celle de *tels* hommes à servir, de leurs conditions de vie, de leurs âmes, celle des matières, et n'oublions pas celle de la sensibilité aux formes ! Quand on voit les dons et le talent de jeunes comme Rouquet, on imagine quel épanouissement et quel équilibre ils trouveraient si leur initiation sous des patrons qui seraient eux-mêmes *des hommes vrais*, se faisait aux prises avec les données réelles, au lieu de se perdre en exercices plus ou moins faux.

Un concours à l'École des Beaux-Arts

PRÉCISÉMENT, à l'Ecole des Beaux-Arts, certains professeurs se figurent qu'ils en viennent à un enseignement réaliste. Ils claironnent même dans la grande presse qu'ils « ressuscitent les ateliers du moyen âge ! » En cela, ils aggravent leur inconsciente imposture. Ni le régime de l'Ecole, ni l'esprit de ces professeurs ne leur permettent de concevoir *sérieusement* de telles intentions (1).

L'hiver dernier, un concours fut ouvert entre architectes, sculpteurs et peintres sur le thème d'une église. Certaines données concrètes étaient indiquées avec précision. Il s'agissait de construire en Lorraine, en pays minier, une église de 1.500 places, dédiée à Sainte-Barbe, comprenant des chapelles de corporations, la sacristie, une salle pour les mariages, la cure, et une salle pour la veillée des morts. Le site était décrit avec quelques détails mais qui ne permettaient pas de se faire une idée ni des volumes construits existants ni de l'aspect du paysage et de l'agglomération. On était prévenu que les matériaux les plus avantageux dans la région étaient le bois, le fer et certaines pierres. Chaque architecte devait s'entendre avec un peintre et un sculpteur pour élaborer ensemble leur projet. La grande pensée du règne de l'actuel Directeur de l'Ecole est en effet cette collaboration des arts, et c'est en cela qu'il croit renouer la tradition médiévale et préparer un prestigieux avenir. Nous dirons tout à l'heure ce que nous en pensons. Pour l'instant, bornons-nous à l'architecture.

Ce fut merveille de voir, à l'exposition des esquisses, combien nombreux étaient les élèves architectes à qui ce thème avait inspiré des solutions vivantes, pleines d'invention et de sensibilité. Nous remarquâmes alors plus de douze projets intéressants. Or trois seulement d'entre eux furent retenus pour la seconde étape du concours ; on écarta les autres comme nuls et non avenus.

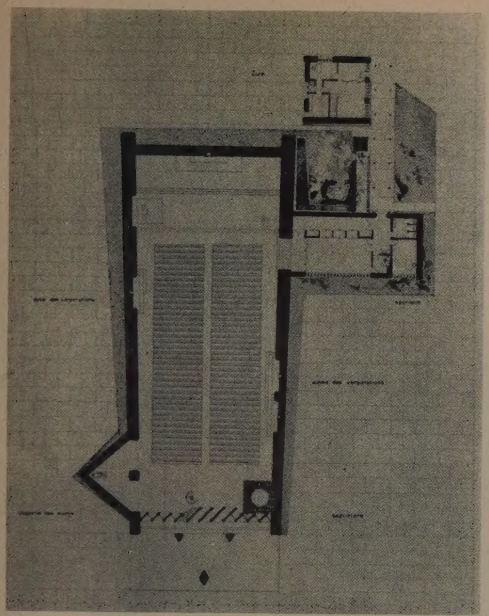
Il faut savoir que pour être admis à entreprendre un travail en vue du diplôme d'architecte, un élève doit collectionner un certain nombre de *points* gagnés dans les diverses épreuves des concours. Les élèves qui n'ont pas l'heur de plaire à des juges tels que l'auteur du monstrueux Cercle Militaire de la place Saint-Augustin, du monstrueux Berlitz du boulevard des Italiens, ces malheureux élèves sont condamnés à marquer indéfiniment le pas. Il en est qui « se prostituent » comme ils disent et qui ont beau juger selon son mérite leur propre cas, n'en contractent pas moins des faux plis, à une époque où ils n'auraient pas trop de toutes leurs qualités et de tout leur temps pour prendre un départ normal. Il en est d'autres qui, se rendant compte de l'impossibilité où ils seront de faire jamais agréer une architecture saine à ces jurys hâtifs, légers et remplis de préjugés, (sans oublier les *combines*), abandonnent la partie, cherchent d'autres voies, ou envisagent de faire leur carrière dans l'ombre de camarades compréhensifs, sans avoir eux-mêmes le titre d'architectes D.P.L.G.

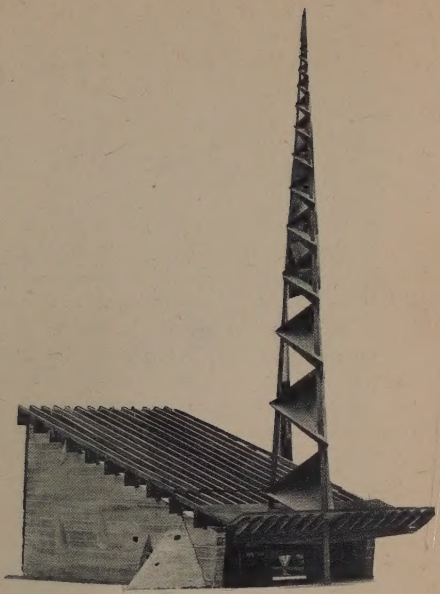
Qui donc criera le scandale qu'est un tel état de choses? Les faits sont là. Examinez notre petit dossier : sur les quelques projets que nous avons pu retrouver et que nous donnons ici, seul celui de Mlle Tournon a été primé. Les auteurs de tous les autres ont travaillé en vain. (Quant aux primés, ils ont la plupart fait des choses d'un pittoresque décoratif et presque tous d'un caractère mortellement triste ; l'un des projets prévoyait même que le sol autour de l'église était en poussière de charbon ; ces Messieurs du jury conçoivent sans doute une église en pays minier comme confirmant, de la part de Dieu, les mineurs dans leur esclavage.)

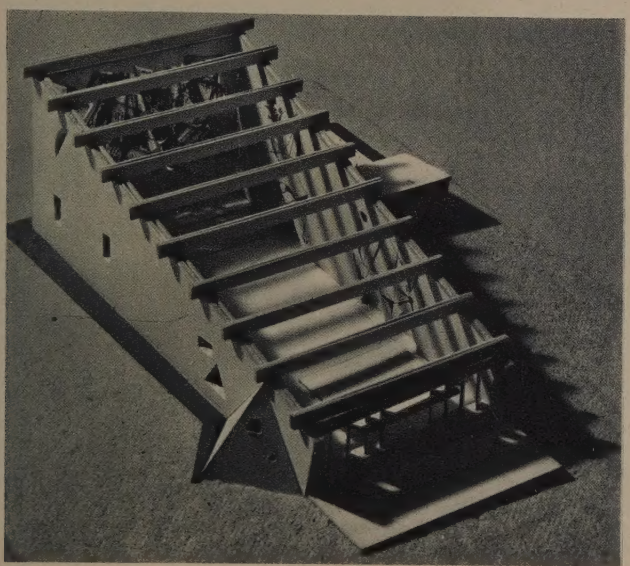
Voilà les conditions dans lesquelles doit se développer une jeune architecture : brimée, arrêtée avant même de pouvoir exister en des architectes munis de leur diplôme. *Etre ou ne pas être*, rien de moins.

Il y a donc une certaine note d'héroïsme chez ces jeunes qui suivent simplement la dictée de leur conscience, en risquant leur carrière elle-même. La vie étant dure comme elle l'est, il est à présumer que l'architecture est pour eux chose singulièrement grave.

(1) Une discrimination attentive doit être faite entre les professeurs d'architecture à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts. On sait qu'un groupe d'élèves peut appeler à diriger un atelier tel architecte de leur choix. C'est ainsi qu'actuellement ces maîtres de grande classe que sont Aug. Perret, Beaudouin, Lods, Pingusson enseignent à l'Ecole. Ils ne se font pas d'illusion sur la fausseté de leur situation et surtout sur ce qu'a de tragique le sort de leurs élèves.



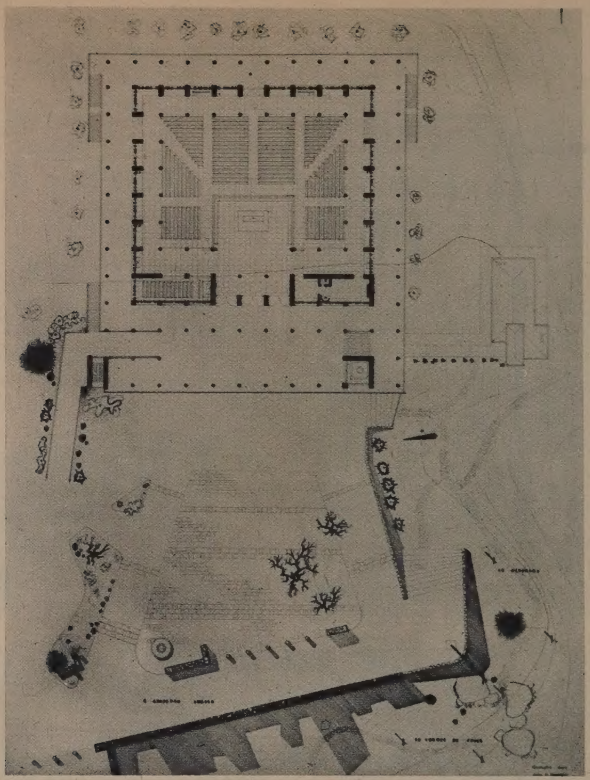




Projet de Mlle Tournon-Branly.

Le projet qui a reçu le premier prix est celui de Mlle Tournon-Branly, fille de M. Paul Tournon.

Il présente certainement de l'intérêt. C'est un parti intéressant que celui d'une église allant en s'élargissant vers le sanctuaire, comme l'indique le plan. La forte pente montante du toit peut faire un grand effet d'élévation et d'ouverture, d'autant plus que le mur du fond comporte une large surface de verre. Le sol va en s'abaissant. Ce projet représente aussi un effort louable, au moins en principe, de collaboration des arts : le mur du fond est un domaine du peintre, largement découpé d'énormes morceaux de verres de couleur dans une ossature de béton qui marque par grandes lignes droites les tracés majeurs de la composition. Une immense figure de la patronne, sainte Barbe, y surgit du feu, son emblème, entre deux anges glorieux. Sur les murs latéraux, des autels de corporation se trouvent en de légers renfoncements dans le mur : ces corporations sont symbolisées par de grandes figures gravées dans le béton,



1

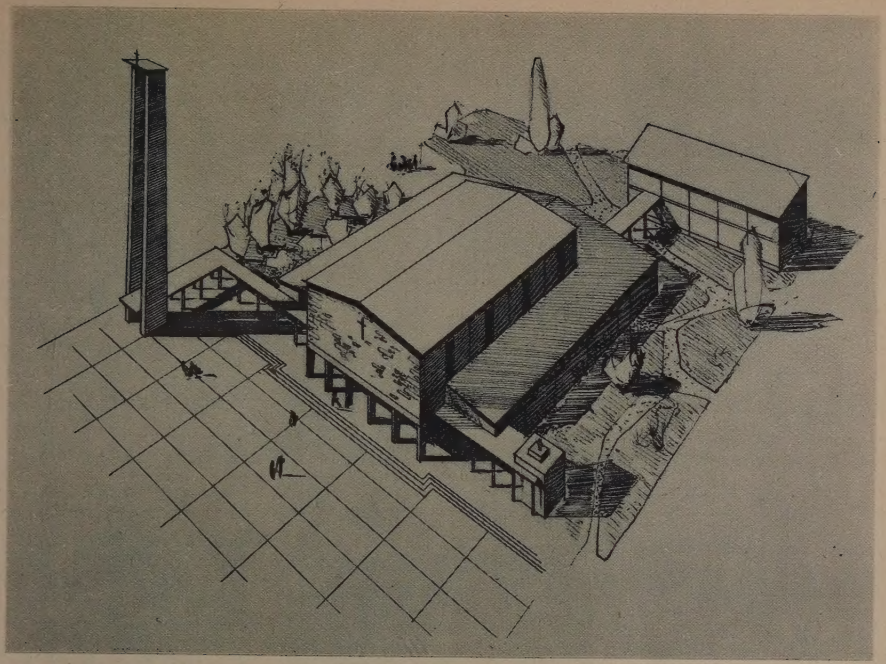
offrant leurs attributs à la sainte, ces derniers étant en gros verre. Ces offrandes comme la représentation du fond sont ainsi dans l'église les éléments lumineux.

Nous croyons cependant que les thèmes iconographiques dominants, quelque spécialisé que soit le milieu des fidèles, doivent toujours être les grands thèmes majeurs du salut chrétien. Nous nous demandons quel effet réel peuvent faire les éléments translucides hétérogènes aux compositions gravées dans le béton, et si l'église est suffisamment éclairée sur sa plus grande longueur.

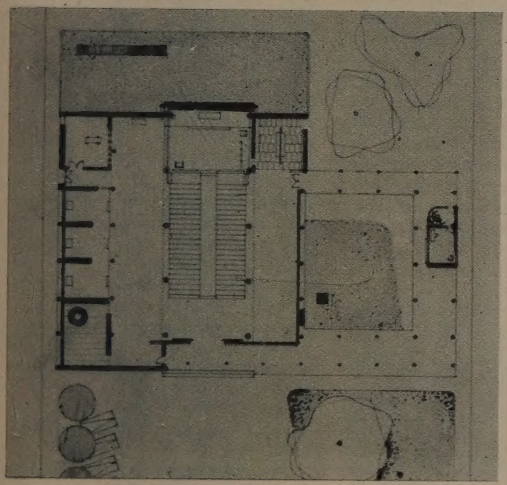
Surtout nous sommes gênés par le caractère trop décoratif de l'œuvre. On sent trop qu'elle est l'agrandissement d'un projet conçu à petite échelle. De fait, Mlle Tournon avait espéré construire une chapelle, comme silhouette de début d'une rangée de bâtiments bas se détachant isolée sur l'horizon de la mer. C'est la flèche du clocher à laquelle elle tenait surtout. Nous y voyons, pour notre part, une fantaisie qui serait amusante comme signal devant un bâtiment d'exposition. De plan équilatéral et construit entièrement sur le principe du triangle indéformable, il veut être le symbole de la Trinité. Mais ce n'est vraiment pas de l'éternité qu'il parle spontanément aux yeux ! De même la chapelle des morts, à gauche, croit adopter « la forme éternelle de la pyramide », mais en vérité ces deux plans inclinés faisant cette saillie aiguë et fuyante sur le mur manquent de grandeur.

Malgré tout l'intérêt qu'offre ce projet, et sans lequel nous ne le publierions pas, nous nous sentons trop loin ici de cette humble rigueur, de ce *sérieux* profond où nous paraît le salut de l'architecture, surtout religieuse.

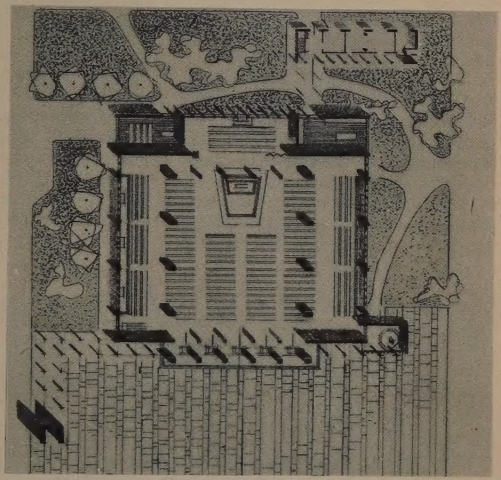
2



3



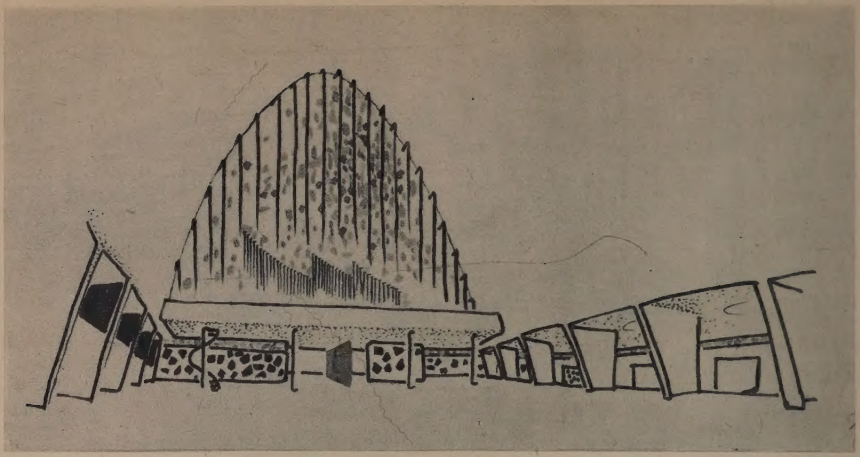
4



5

Prédilection pour les plans carrés

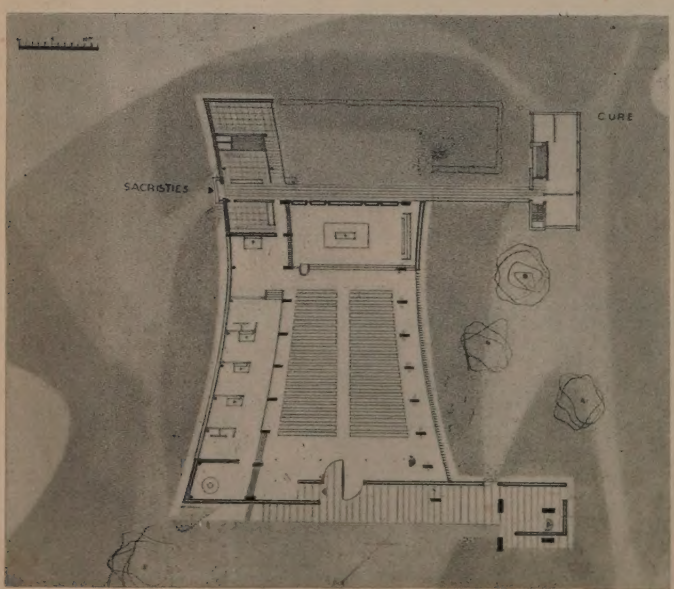
1. Plan de l'église projetée par J. Rouquet.
(Voir observations p. 5.)
2. Maquette du projet de J. Nouvelet.
3 et 5. Projet de Carnoy.
4. Projet de Devinoy.



Projet de S. Walrand

Ce projet nous paraît intéressant par le mouvement du plan et le parti du voile de béton enveloppant. L'église va en se rétrécissant jusqu'à l'entrée du sanctuaire, puis en s'élargissant de nouveau. A ce mouvement correspond une élévation différente du voile de béton, dont la coupe est parabolique.

On abuse de la parabole dans l'architecture religieuse d'aujourd'hui, sous la forme d'arcs construits en travers des nefs. Architectes et fidèles qui prétendent être « modernes », tout en voulant que les églises leur rappellent un peu l'aspect des églises gothiques, trouvent là un vague équivalent des arcs doubleaux en tiers-point. C'est une solution assez honteuse, bâtarde. Mais à quoi donc tient l'impression de gêne que nous causent spontanément ces arcs paraboliques ? Sans doute à ce que la parabole est une ligne fuyante et infinie. Le regard la suit dans son parcours ; arrivé en haut, il glisse vers le bas ; il n'éprouve ni la sécurité établie sur l'horizontale que lui procure le plein cintre, ni le suprême arrêt à la clef de voûte qu'il ressent à voir l'arc en tiers-point. Ces lignes qui coulent sans affirmer rien de net et de stable ne conviennent pas à des arcs qui font saillie en proclamant qu'ils jouent un rôle d'ossature structurale. Il n'en va plus de même dès que l'on sort du plan de l'arc, dès que ce sont les surfaces des parois sur lesquelles le regard circule dans la dimension de la profondeur : cet illimité de la parabole contribue alors à l'indéfini de l'enveloppement. D'une façon plus ou moins confuse, les architectes sensibles rêvent donc de créer un volume intérieur de cette grande qualité mystérieuse, assurée par un voile absolument lisse de coupe parabolique. C'est, pour sûr, lui assurer son maximum d'expression que lui donner à la fois en élévation et en plan le mouvement imaginé par Serge Walrand.



Par malheur, le mouvement du plan détermine dans les chapelles et le baptistère, à gauche, des espaces et des angles dont nous craignons que l'effet soit assez fâcheux. Surtout l'ample forme extérieure de l'église, belle en sa neuve pureté, vieillira mal dans un pays de pluie et de charbon.

Le parti du clocher est intéressant. On se rend compte d'après le plan que sa structure est faite principalement de quatre pans verticaux de béton assez courts. Grâce au béton armé, il n'est nullement nécessaire aujourd'hui, pour faire un clocher monumental, d'en faire une masse fermée ; on

peut, comme on le voit ici, économiser la construction de la majeure partie des quatre murs. Le présent projet n'est qu'une suggestion esquissée, nous sommes persuadés que si Serge Walrand avait été admis à poursuivre son étude, il aurait corrigé ce que les masses cubiques ont de déplaisant à l'œil.

Dans l'église, une grande variété d'atmosphère doit être créée par la marche du soleil au cours de la journée. Le mur d'entrée est entièrement vitré ; celui du fond semé de petits trous où l'on imagine des vitraux de couleurs vives. Le semis de petits trous plus ou moins irréguliers dans un mur est cher à bien des architectes aujourd'hui, et pourrait être d'un heureux effet. Le sanctuaire est abondamment éclairé par un ample pan de vitrail, parabolique, au sud, déterminant une pénétration.

Une petite galerie de circulation court de ce côté sud, éclairée par des fenêtres basses. Les stations du chemin de croix (répétons qu'il n'y a pas lieu de leur accorder un rôle organique dans la décoration monumentale) sont prévues dos à dos sur les faces des appuis qui portent l'enveloppe de l'église et en transmettent au sol les poussées. (Voir le plan).

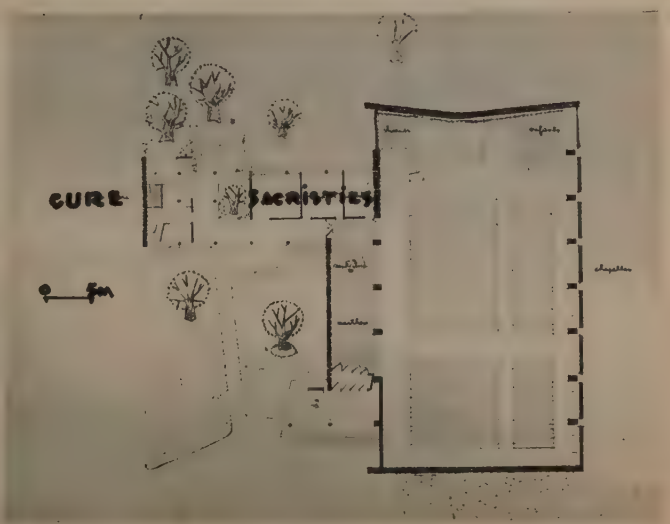
Du côté nord, le baptistère et la chapelle sont en contre-bas. Chaque chapelle est éclairée par une petite coupole.

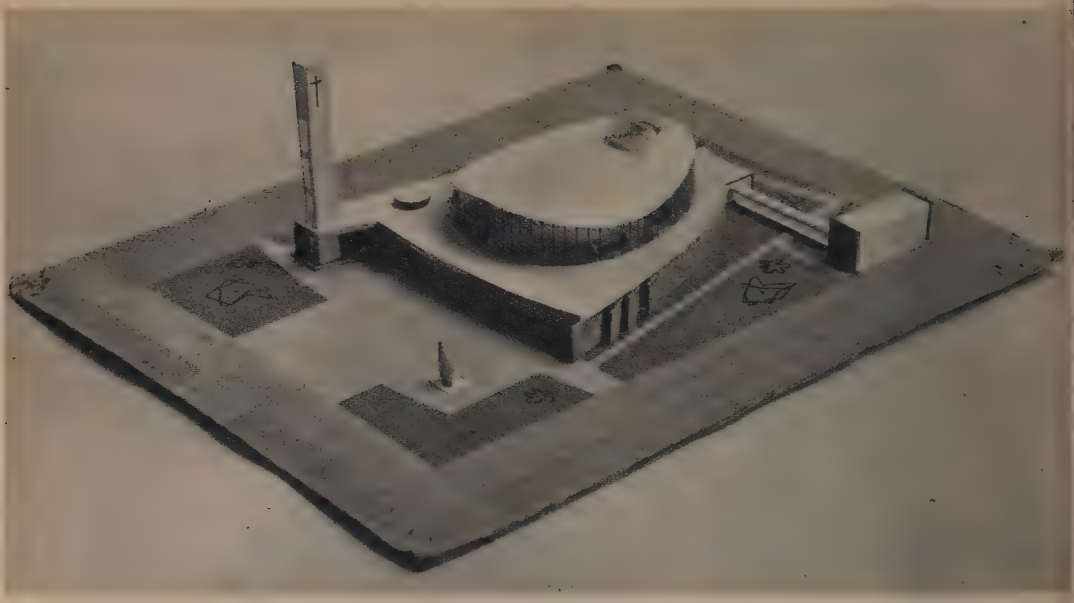
Cette différenciation des éclairements à gauche et à droite et la présence de ces volumes bas supplémentaires de chaque côté mettent évidemment en valeur le grand volume.

Projet de J. Bidault

Exemple de ce goût de la dissymétrie qui est d'autant plus fréquent aujourd'hui chez certains architectes que la simplicité des partis auxquels engagent les structures modernes les invite à corriger par la vie qu'apportent les désaxements ce que cette simplicité pourrait avoir de morne et de sec. Nous croyons très heureux aussi le mouvement du mur de chevet dont le double biais donne une impression d'ouverture vers un au-delà de l'édifice et s'offre mieux à la lumière latérale que si elle était frisante.

Jean Bidault a mis l'entrée par un narthex, de côté, non loin du sanctuaire. Ce narthex bas fait une bonne préparation au grand volume que l'on découvre latéralement. La disposition offre cet avantage de masser à proximité de l'autel les gens qui ont la singulière coutume de demeurer près du seuil. Le baptistère peut de la sorte se trouver à l'entrée tout en se présentant d'une façon favorable aux cérémonies accomplies comme l'agrégation d'un nouveau chrétien à la communauté de fidèles. Nous signalons seulement qu'une porte monumentale n'en est pas moins indispensable dans le mur de façade en face de l'autel, pour la sortie des fidèles et pour les occasions solennelles (mariages, enterrements, réception de l'évêque, etc.).





Projet de Marc Geiser

Conçue pour une région à faible ensoleillement, cette église comporte un grand développement de vitraux.

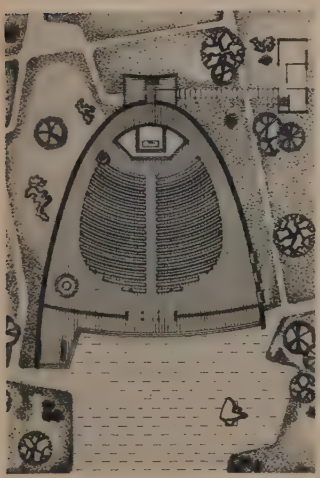
« La parabole en plan de la partie inférieure est une forme accueillante qui se prolonge idéalement à l'infini et fait du sanctuaire non pas un lieu isolé, mais lié à l'espace. Au foyer de la parabole, l'autel.

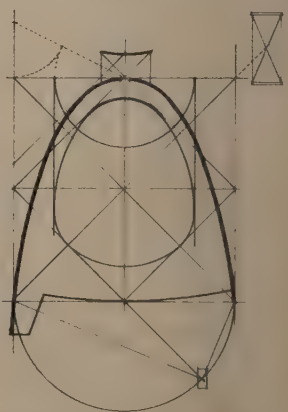
« A l'intérieur de l'église, l'assemblée des fidèles dans un seul volume, ovoïde en plan, sans gêne ni discontinuité (poteaux, etc.). Ainsi est favorisée la communion dans la prière. La continuité ininterrompue du vitrail porte en elle l'idée de l'infini et de l'éternité.

« Le volume de la couverture, déterminé par l'intersection de deux cylindres à génératrices orthogonales, d'une grande simplicité de construction, limite le vitrail par une ligne d'une grande souplesse.

« Le tracé régulateur *non préconçu*, appliqué au plan sans modification de celui-ci, a fait apparaître une inscription dans un grand carré et son carré diagonal et un rapport doré entre les deux grands volumes, et quelques autres coïncidences de moindre intérêt. »

Telles sont les intéressantes explications que M. Geiser a bien voulu nous donner lui-même. C'est nous qui avons souligné « non préconçu ». Les tracés régulateurs et les systèmes de proportions ne sont pas des recettes. La sensibilité prime et elle contrôle, met au point avec rigueur ses intuitions. Précisément ce beau tracé régulateur nous donne l'impression que le plan serait plus satisfaisant si le volume de l'église était complété par tout le demi-cercle supplémentaire indiqué dans le bas.





TRACE REGULATEUR

Projet de J. Ravéreau

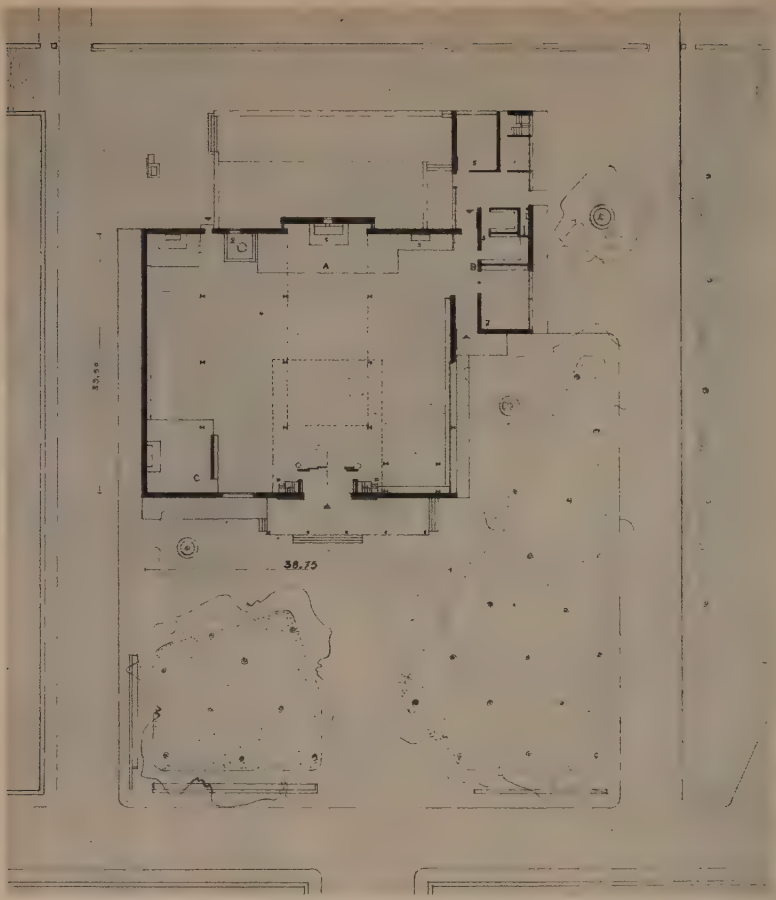
Ce projet est certainement un de ceux qui manifestent un fort tempérament d'architecte. Nous aimons cette architecture drue, stable, trapue, pleine de délicatesse en sa dureté, vraiment *racée*, sous ses airs de rien qui vont, bien entendu, faire crier à l'indigence.

Présentons tout de suite nos critiques. L'intérieur nous fait trop l'effet d'une salle de gymnastique. Mais nous ne sommes pas sûrs de cette impression, et ce n'est là qu'une esquisse qui demandait à être travaillée ultérieurement. Deux choses sont inadmissibles : l'autel du Saint-Sacrement relégué dans un coin (à gauche) et les fonts-baptismaux perdus dans un grand vide. Ce sont là des fautes auxquelles l'étude ferait remédier facilement.

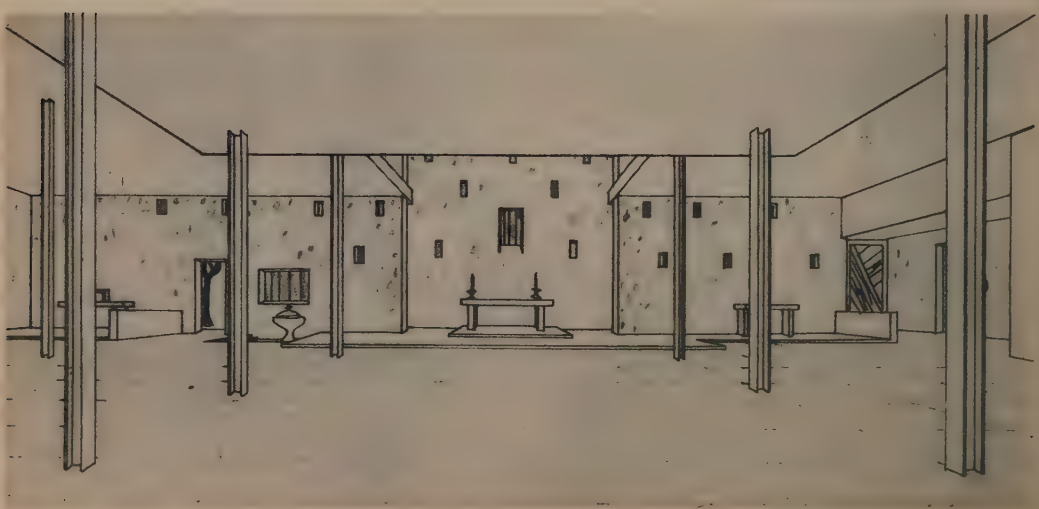
Les matériaux sont pauvres. Armature d'acier, partout apparente (matériau issu de la mine), et voilà le seul exemple que nous connaissions d'une architecture religieuse en fer qui satisfasse le regard. Murs en moellons bloqués au ciment. Points d'appui sans encombrement et ne gênant pas la vision, multipliés selon la fréquence que demande une couverture peu dispendieuse. Cette réduction des portées, cette économie des efforts se fait sentir à l'œil. « Elle a en outre l'avantage — ces mots sont de Ravéreau, et comme l'esprit en est chrétien, comme ils nous changent de l'esthétique des Prix de Rome ! — *l'avantage d'une échelle humble.* »

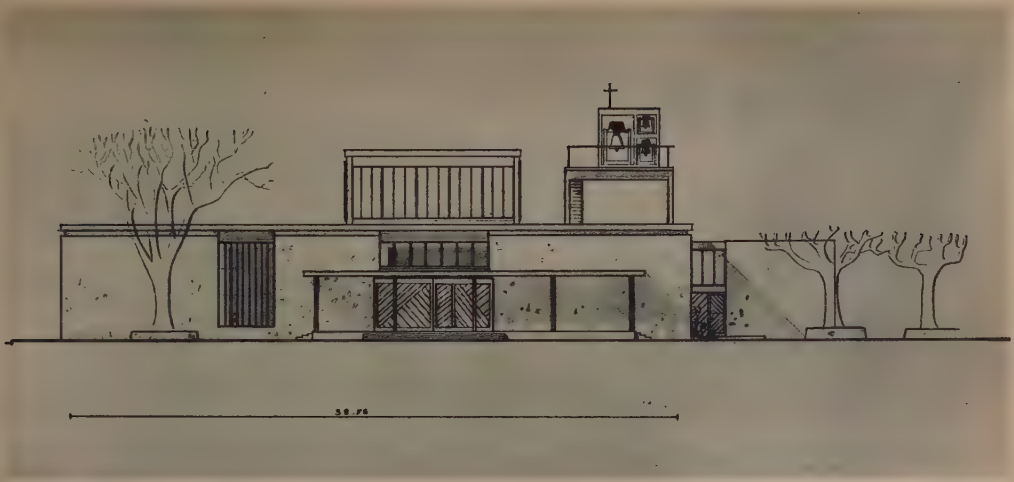
Le volume intérieur est très remarquable, en sa simplicité subtile. Il suffit d'un parallélépipède surélevé, peu considérable de surface et ne s'allongeant que sur les trois-quarts de l'axe (voir le tracé pointillé sur le plan), pour donner l'impression de l'ouverture par en haut et de l'abondante lumière supérieure (grand vitrage du fond, hautes fenêtres latérales). La majeure partie de l'ample surface en large est couverte d'un plafond qui n'est qu'à 6 m. 50 du sol. Ce plafond met en valeur le volume haut, et est lui-même admirablement surhaussé pour l'œil par la grandeur de la tribune (disposition fort commode ; tracé en pointillé sur le plan) qui s'avance à mi-longueur de l'église et déborde à gauche et à droite du volume haut. Ce dernier procure une abondante lumière sur l'autel et au milieu de l'église où les éclairages latéraux ne parviennent pas.

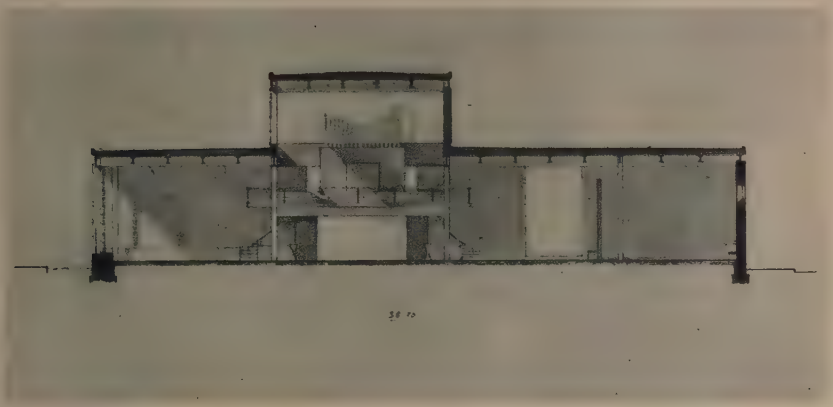
On remarquera la vie qu'apportent les désaxements dans le plan et sur la façade, où il faut encore

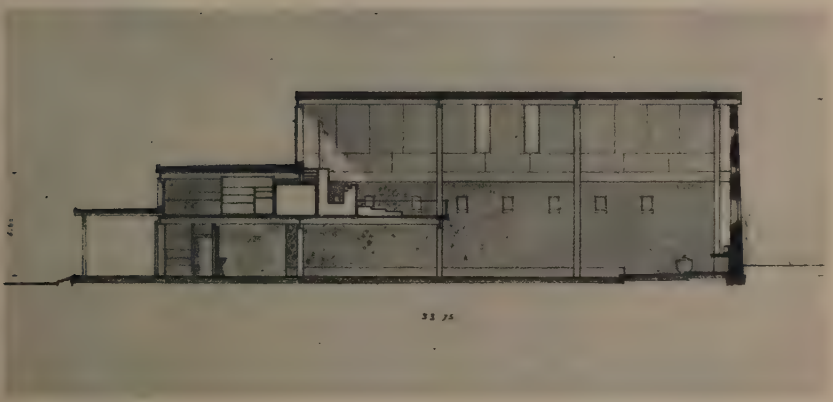


Voir les observations p. 13.



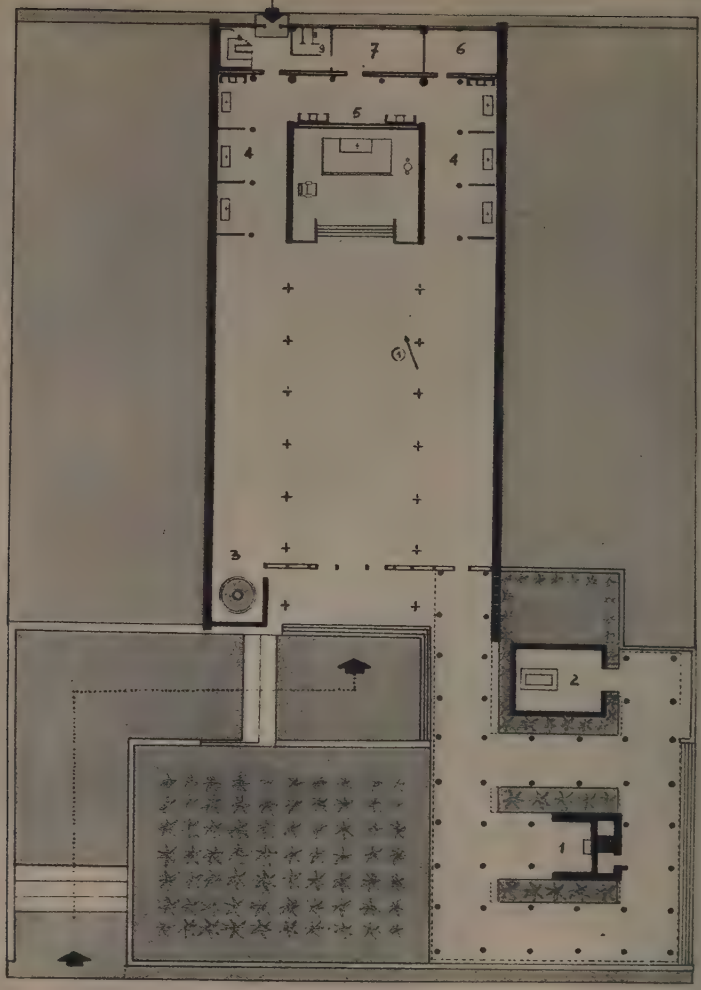




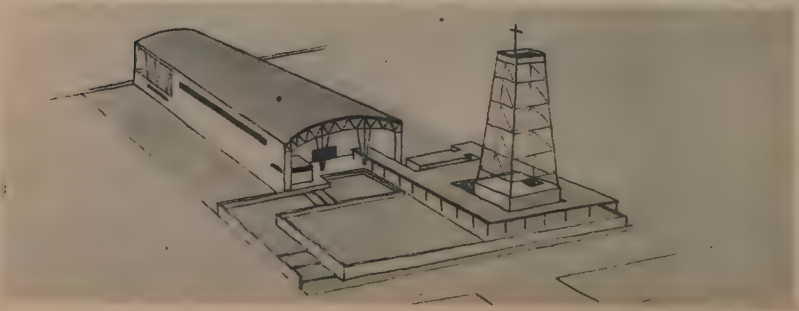


imaginer d'après le plan les divers retraits en profondeur. Le clocher est construit à l'angle de droite de la façade, à peine en retrait (on voit sur le plan les quatre poteaux de fer qui le portent). Ce clocher est d'un aspect particulièrement heureux.

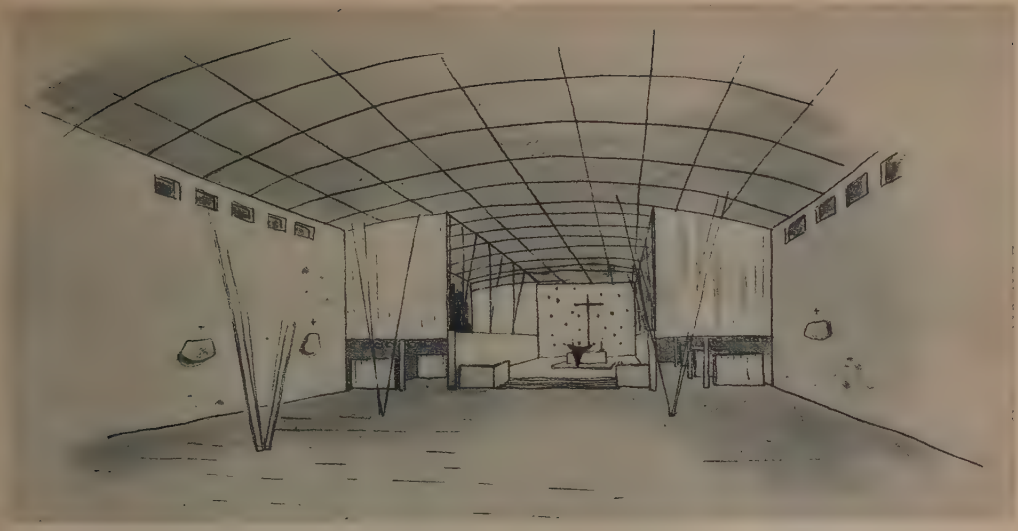
Rarement les créations de nos contemporains nous procurent à ce degré la joie de la vérité *(gaudium de veritate)* qui est si habituelle à la vue des choses anciennes. Mais, immanquablement, ce sont les œuvres d'une telle qualité qui sont rejetées aussitôt que présentées.



1. chevet de chapelle votive de Sainte-Barbe
2. salle de veillée des morts
3. baptistère
4. chapelles
5. confessionnaux
6. sacristie
7. salle de mariages - catéchuménat
8. entrée de la tribune et de la cure
9. sanitaires



Voir observations ci-contre.



Voir explications ci-dessous.

Projet de Pierre Genton

Encore une suggestion de première valeur, et toujours selon l'esprit d'humilité, de vérité, avec infiniment de sensibilité.

Le matériau choisi pour l'armature et la charpente de couverture est le bois, selon le système réticulé type Le Ricolais, extrêmement gracile. Cette charpente forme au-dessus de la nef une sorte de toile d'araignée, dont on peut se faire une idée page 19. Son aspect complexe et léger contraste avec la nudité des murs de pierre. Elle constitue une zone de pénombre animée qu'il faut imaginer sur la vue perspective ci-dessus, au lieu de l'apparence d'un voile gris qui y semble tendu, pour simplifier.

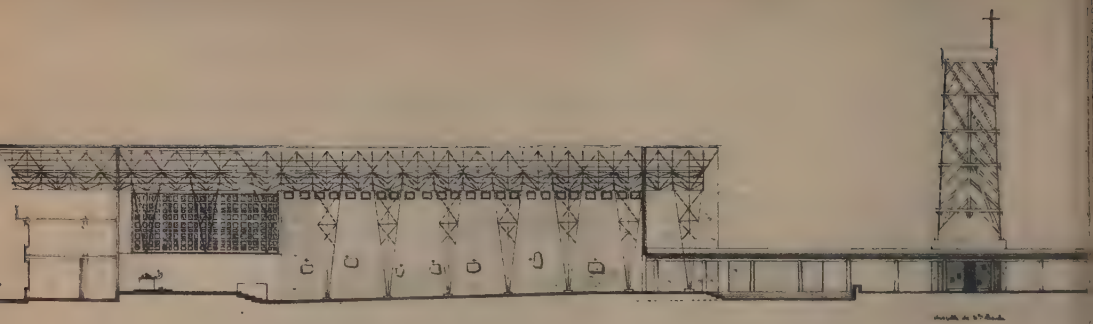
On aborde l'église après un cheminement qui a été allongé le plus possible, de façon à créer une transition entre la vie profane et le lieu sacré. Les portiques reliant le clocher à la nef, le jardin devant le clocher, le porche enfin contribuent aussi à créer le climat intermédiaire et préparatoire. Ces portiques sont en rondins et couverts de terre et de gazon.

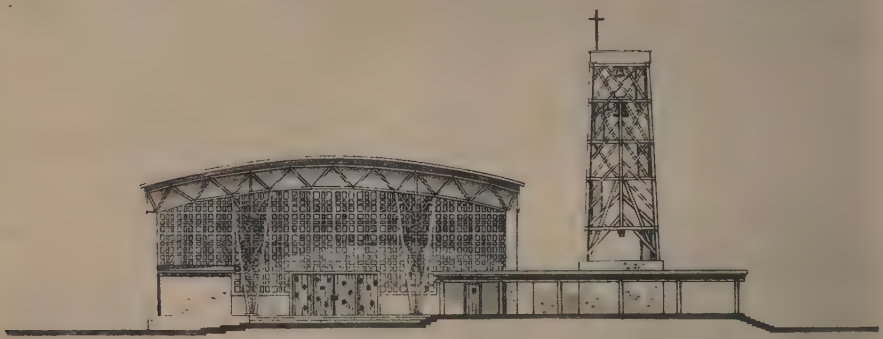
Le clocher, dans la base duquel est la chapelle Sainte-Barbe, évoque d'une façon certainement regrettable, sur la petite vue d'ensemble, un puits de mine. Mais prenons garde que cela encore est une simplification d'esquisse, et la complexité de la charpente indiquée sur l'élévation de la façade, page 18, est agréable, surtout si l'on imagine l'enchevêtrement des autres côtés de ce clocher dans l'espace sous divers angles. Il n'en est pas moins vrai que le souvenir de la mine demeure encore trop marqué.

Sous le grand auvent qui couvre toute la façade, le baptistère est en léger contrebas. La façade, d'une belle élégance, est entièrement composée d'éléments de claustra en bois chevillés les uns sur les autres. Une abondante lumière est déversée à l'entrée de la nef. L'éclairage ensuite n'est donné le long de cette nef que par deux bandes de vitraux à la base de la charpente. La lumière va donc en se raréfiant. Elle redevient éclatante au-dessus de l'autel, où elle parvient de grands vitrages latéraux : du côté du nord à travers une tribune destinée aux chanteurs, et du côté du sud par un vitrail de couleur chaude, séparant le sanctuaire d'une terrasse ouverte et ménagée sous le toit. Sous la tribune et la terrasse, une galerie très basse est divisée en chapelles pour les corporations et reçoit les confessionnaux. (Ce n'est pas pour eux une bonne place. Ils doivent, certes, se trouver à l'écart, mais l'expérience prouve qu'il ne faut pas qu'on ait trop à les chercher.)

Au-delà, dans le grand volume commun, sont les sacristies et la cure (ce qui explique la terrasse extérieure). Nous ne pensons pas qu'il soit bien d'envelopper de la sorte église et cure dans le même volume ; la cure doit être vraiment à part de l'église.

Nos quelques réserves ont bien peu de portée par rapport aux éloges que mérite un projet aussi parfaitement *sain*, d'une qualité si forte et si charmante.





Façade occidentale

En vérité, une architecture religieuse sincère est mûre, toute prête à servir l'Eglise selon les exigences de notre temps. Mais les professeurs de l'Ecole qui la voient naître lui barrent la route. Et quant aux responsables des commandes, municipalités, commissions d'art sacré...

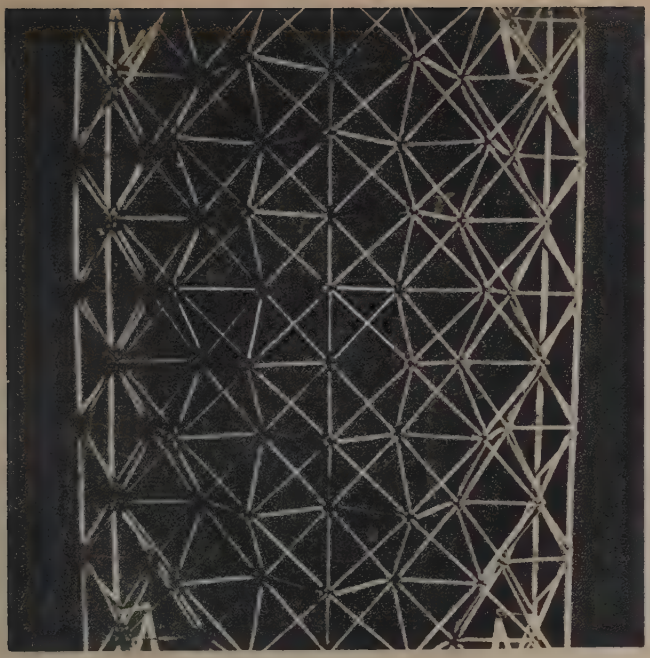
C'est dans trente ans que ce numéro de L'Art Sacré *paraîtra la banalité même, ce qu'il devrait être dès aujourd'hui. Mais ce n'est pas des constructions qu'on fera dans trente ans que* nous, *hommes du milieu de ce siècle, hommes de l'actuelle Reconstruction, sommes chargés !*

Note sur la collaboration des arts

Le concours ouvert l'hiver dernier à l'École des Beaux-Arts et pour lequel ont été faits les projets que l'on vient de voir, comportait, avons-nous dit, que chaque architecte élaborait son œuvre en accord avec un peintre et un sculpteur.

Le principe d'une telle collaboration est sans aucun doute intéressant dans bien des cas. Dès la conception même, la conversation, au sens plein de ce mot, entre l'architecte et ses collaborateurs doit normalement éviter le caractère postiche qui gêne souvent dans les décorations, où l'on sent qu'elles ont été comme plaquées par raccroc. Davantage : en bien des cas on pourrait voir naître des œuvres dont nous ne nous faisons pas idée, qui seraient entièrement conceptions de peintre autant que d'architecte. Et ce que nous disons du peintre peut valoir pour les artistes d'autres techniques.

Cette voie que nous entrevoyons à peine est évidemment dangereuse. Elle risque d'inciter à des extravagances. Ne peuvent s'y engager que des artistes travaillant de la façon la plus concrète dans des cas déterminés où leur édifice naît du paysage, du décor urbain, des matières, de sensibilités vives et justes. Dans les conditions actuelles de l'enseignement, la collaboration



Charpente réticulée
Le Ricolais
(Projet de Genton.)
Voir p. 17.

d'élèves architectes, peintres, etc. a lieu précisément en dehors des données concrètes qui seules la justifient. Des architectes que l'on encourage déjà à faire des morceaux de concours irréels, en qui on développe les déformations professionnelles, notamment la recherche d'effets gratuits, et les habitudes de la pensée qui s'exerce sur le papier au lieu de concevoir dans l'espace en vertu de l'expérience des monuments, de tels architectes n'ont pas les disciplines de base qui leur permettraient une heureuse collaboration, au départ même, avec des artistes de techniques diverses. Ces artistes, de leur côté, sont des contradictions vivantes, stérilisés qu'ils sont par les habitudes scolaires, tandis qu'ils prétendent au lâché, au heurté, qu'ils croient « audaces modernes ». De fait, la partie décorative, dans le concours de l'École dont nous parlons, fut, dans l'ensemble, *atroce*. Et ce qu'il y avait de plus intéressant était de l'architecture pure.

Dans les œuvres matériellement énormes, comme dans les plus petites, c'est à une extrême modestie que les artistes doivent être engagés. Ils doivent repartir de ce dont ils sont totalement sûrs. On les encourage à l'esbrouffe.

Dans l'immense majorité des cas, les suggestions des peintres et autres artistes n'auront guère lieu d'influencer l'architecte. La construction prime, commandée par les fonctions à assurer et cela, répétons-le, doit être accompli *humblement*. Que l'architecte s'entende avec ses futurs collaborateurs, en prévoyant, dès le stade des plans, quel rôle reviendra à chacun, cela est parfaitement légitime, et dans une grande mesure nécessaire. Mais c'est une véritable hérésie de vouloir que ces artistes mettent au point des esquisses poussées de leurs futures décorations, lorsque l'architecte n'en est encore qu'à ce stade. Déjà l'architecture seule comporte des éléments dont il faudrait toujours réserver l'exécution définitive après la construction du gros-œuvre. L'aspect que présente un édifice une fois dégagé des échafaudages est toujours plus ou moins différent de ce que leurs auteurs avaient imaginé. Ces architectes ont beau être des plasticiens sensibles, ils ont beau penser dans l'espace et la lumière, pas un ne peut se représenter sur plans, ni même sur maquettes l'effet *réel* que produira son édifice (voyez là-dessus *L'Art Sacré* n° 3-4 de 1950-51, note sur Saint-Michel de Bâle, page 23). A plus forte raison des éléments de mosaïque, de sculpture, de peinture, de vitrail, etc., dont on avait pu rêver qu'ils seraient de telle ou telle sorte lorsque l'on a conçu le monument, apparaissent comme appelés d'une manière très différente par ce monument existant.

En particulier, l'éclairement des espaces est toujours autre que l'on n'avait imaginé. Les échelles de proportions, les importances relatives des masses, la façon dont tels ou tels éléments se profilent les uns sur les autres, tout ce qui fait la vie de l'architecture et en fonction de quoi les autres arts interviennent, rien de tout cela ne peut être jugé avec quelque réalisme tant que l'édifice n'est pas debout.

C'est donc une méthode absurde de demander à des élèves de mettre au point des esquisses de vitraux, céramiques, fresques, grilles en fer forgé, etc., quand ils ne *voient* pas l'ambiance à laquelle leurs œuvres sont destinées. Faire là-dessus du battage jusque dans la grande presse en prétendant que telle a été la méthode du moyen âge devrait provoquer un immense éclat de rire. Entre nos écoles des Beaux-Arts et les humbles chantiers du moyen âge, il y a la différence d'une organisation systématique de l'irréel au concret, de la prétention à la sensibilité.

P.-R. R.

Photo Anderson.

Sienne, XV^e s.

CHRONIQUES

Livres sur l'art ancien

La critique historique française a quelque peu de peine à se tenir au courant de l'érudition internationale et peut-être même à y prendre part à la place qu'elle devrait occuper. Les raisons sont multiples, et une des principales est dans l'isolement et la paralysie dus à la guerre et à l'occupation du territoire pendant quatre ans, alors que d'autres pays, tels l'Italie et les Etats-Unis, ont continué malgré tout et très amplement leurs travaux pacifiques. Le retard aurait été facilement rattrapé si les frontières s'étaient tout de suite rouvertes normalement et si, à cause des événements internationaux, les tirages auxquels, surtout en Italie, les ouvrages ont été imprimés, avaient été suffisants pour une exportation différée. Nous sommes donc contraints trop souvent d'attendre de rares rééditions pour connaître les travaux très avancés, souvent audacieux, toujours renouvelés, de l'école historique italienne qui se montre à la fois douée d'une imagination intellectuelle puissante et fondée sur de fortes connaissances. Elle manifeste aussi une vitalité que nous sommes loins d'égaler par la faute sans doute de conditions économiques plus difficiles qui ne nous ont pas permis de créer depuis dix ans une revue d'art (outre cette *Revue des Arts* dont le Musée du Louvre a déjà publié deux fascicules) alors qu'en Italie et en Allemagne il en existe de nombreuses, et qui obligent trop de nos éditeurs à restreindre leurs efforts à la vulgarisation et à l'exploitation de reproductions.

Cependant, peu à peu, les contacts reprennent avec les historiens italiens, et ce n'est pas certaines fois sans étonnement que nous apprenons la conclusion de problèmes sans que nous ayons pu suivre le cheminement de pensée qui y a conduit. C'est ainsi qu'entre 1939 et 1948 une violente attaque a été menée non seulement contre le rôle, nié totalement, de l'art byzantin en Italie, mais même contre la formation et la composition de l'art byzantin, remettant ainsi en cause l'origine de l'art européen, par R. Longhi (*Proporzioni*, II, Florence 1948) et S. Bettini (*Mosaici antichi di San Marco à Venezia*, Bergame ; *l'Architettura di San Marco*, Padoue). Offensive menée à la fois contre la vieille école française de Millet et Duthuit, contre l'école allemande de Stryzgowski, et contre

Photo Anderson.

Piero della Francesca

les travaux de savants principalement groupés autour des *Cahiers Archéologiques* d'A. Grabar (Paris), les Editions d'Art et d'Histoire), elle a présenté un but trop partial et trop nationaliste pour ne pas avoir soulevé une opposition qu'a très justement exprimée G. Bazin dans un article d'*Arts* (20 et 27 octobre 1950). Mais il semble bien que cette nouvelle position italienne

J. Fouquet,
Pieta de Nouans.
(Photo Giraudon.)

(La Peinture française du XV^e siècle, Phaidon, 1949.)

ait quelque peu troublé la question byzantine et la question orientale, et ait jeté la confusion dans certains esprits ; est-ce pour cette raison que la très claire et complète dans ses développements succincts, *Storia dell'Arte Italiana* de G. Edoardo Mottani (édit. Arnoldo Mondadori, Verone 1949) s'attache longuement en une douzaine de chapitres, trois parties et près de deux cents pages formant une simple Introduction, à analyser l'art préhellénique, l'art grec, l'art hellénistique, l'art étrusque et l'art romain, tandis que la civilisation byzantine ne fait que l'objet d'un paragraphe ? Mais l'influence orientale y est cependant reconnue, comme dans le texte de W.-F. Volbach sur les *Mosaïques chrétiennes primitives*, préfacées par Emile Mâle et splendidement illustrées (Plon). De cette action de l'Orient sur l'art de l'Europe et plus spécialement sur la Gaule mérovingienne, E. Mâle nous montre avec son érudition si profonde et si vaste quoique avec une simplicité déconcertante, des exemples dans son dernier ouvrage médité pendant de longues années sur la *Fin du Paganisme en Gaule et les plus anciennes basiliques chrétiennes* (Flammarion, 1950). Signalons à ce propos, puisque nous en sommes à l'origine de nos arts occidentaux, qu'a paru enfin, quatre années après le texte, à cause du malheur des temps, l'album de *l'Eveil de la Scultpure Italienne* de R. Jullian, consacré à la « Sculpture romane dans l'Italie du Nord » (Van Oest) : dans ces planches jouent d'une façon évidente et extrêmement complexe toutes ces influences externes et internes, ce qui confirme la grande difficulté de ce problème très embrouillé. Nous y touchons directement dans le « cas Giotto » qui est sans doute moins crucial que celui de Cimabue, mais à propos duquel certains ouvrages ont repris la discussion de l'origine néo-hellénistique, ou romaniste, ou byzantine, cimabuesque ou cavallinienne ; nous avons eu l'occasion d'exposer ailleurs cette discussion (*Giotto*, édit. franciscaines, 1950) qui retrouve une actualité plus vive et qu'avive à nouveau la réédition de l'ouvrage d'Em. Cecchi (Hoephi, Milan, 1950), cimabuesque sinon même partisan d'un certain affranchissement, tandis que J. Leymarie (*Giotto*, Plon, 1950) insiste plus volontiers sur l'opposition de Giotto à Cimabue comme à Cavallini, et sur son indépendance vis-à-vis de Byzance et de Rome. Mais que va-t-il falloir entendre maintenant par Byzance ? La conception nouvelle qui veut n'y voir qu'un art romain tardif ne semble tout de même pas avoir reçu grand écho puisque, dans l'ouvrage sur la *Peinture Italienne : les Créateurs de la Renaissance* (Skira, Genève-

Paris 1950), publié avec un soin et un goût aussi somptueux qu'impeccable, par Lionello Venturi et Rosabianca Skira-Venturi, celle-ci se posant la question de la composition de cet art byzantin, ne s'interroge pas sur cet exclusif caractère Bas-Empire. E. Modigliani dans son ingénieux, historique et technique *Mentore* (Hoepli, Milan, 1946) parle évidemment encore d'Orient, mais quel utile manuel, genre « tout en un » et « vademecum ! »

Il nous faudrait trop de place pour examiner même les plus importants ouvrages parus récemment en Italie et pour indiquer leur valeur de renouvellement, tels que *Il Parmigianino* de A. O. Quintavalle ou *Piero della Francesca* de P. Borra (Istituto Editoriale Italiano, Milan, 1948 et 1950), ou encore le *Vincenzo Foppa* de F. Wittgens (A. Pizzi, Milan) ou les dernières luxueuses plaquettes de la Collection Silvana (chez le même éditeur) : *Michel-Angelo, Affreschi della Cappella Paolina* par D. Redig de Campos, *Masolino a Castiglione Olona* par Pietro Toesca, *I Vivarini*, par V. Moschini, *Tiepolo la Villa Valmarana* par A. Morassi, tels aussi la *Luca della Robbia* de L. Paniscig (Del Turco, Florence 1948), la *Scultura Fiorentina del Quattrocento* par G. Galassi, et *Quattrocentisti Senesi* par Cesare Brandi (Hoepli, Milan 1949), mais nous voudrions plus particulièrement nous arrêter sur le *Michel-Ange* de Giovanni Papini (trad. Flammarion, Paris, 1950) qui, en s'appuyant scrupuleusement et sobrement sur des documents complets, lus attentivement et bien interprétés, précise avec minutie et ampleur une figure devenue trop légendaire et maintenant restituée. On peut accompagner cette lecture de l'édition par André Noufflard de la *Vie de Michel-Ange racontée par Condivi* et suivie de documents heureusement rassemblés (Floury, Paris, 1949), et par celle de la *Chapelle Sixtine* de la très savante Mary Pittaluga (Del Turco, Florence, 1950, en français) ainsi que par la précieuse plaquette sur les *Sculptures de Michel-Ange* par Jean Alazard (F. Hazan, Paris, 1949). Le style sans bavure, ciselé, et la pensée concentrée autant qu'exhaustive de G. Papini, sont sans doute assez éloignés de la méthode employée par Antonina Vallentin dans son *Leonard de Vinci* (nouvelle édition, N.R.F., 1950), mais celle de cet auteur s'adapte avec beaucoup de souplesse à des genres différents à travers lesquels on passe successivement grâce à d'habiles transitions : le milieu, l'art, la technique, la pensée cosmique de ce grand génie universel sont ainsi tour à tour agréablement et justement présentés. On pourra reprendre aussi dans sa plus récente édition de 1947 le texte d'A. Venturi sur *Leonardo e la sua Scuola* (Istituto Geografico de Agostini, Novare) plus bref et sûr, et on restera dans une ambiance fort voisine en lisant la *Pittura Umbra del Rinascimento* de C. Gamba centrée autour de Raphaël, ce faux heureux de la vie, qui sait cacher son angoisse latente même dans ses dessins (voir les *Dessins de Raphaël au Musée du Louvre* par G. Rouchès, édit. Morancé, Paris). Il faut s'empresser d'indiquer à cette occasion l'admirable édition en deux volumes par A. E. Popham et Ph. Pouncey des *Italian Drawings* du British Museum, XIV^e^ et XV^e^ siècle, qui est tant par les notices que par les reproductions une œuvre hors classe. Par ailleurs A. Malraux a reproduit, accompagné de textes historiques qui forment le plus universel florilège, *Tout l'œuvre peint de Léonard*

Ci-contre : Maître de Saint-Sébastien (extrait de *La Peinture française au moyen âge*, Tisné éditeur).

Picasso, 1908.

de Vinci, dans une collection qu'il dirige à la N.R.F. Nous achèverons cette rapide revue des livres italiens ou sur l'art italien par ceux que coup sur coup B. Berenson, le maître d'une si haute autorité morale de la science artistique italienne, vient de faire paraître à l'Eleca Editrice de Florence sur *Piero della Francesca* et *Caravage* ; mais il accompagne ces titres de sous-titres bien indicateurs de la liberté d'esprit avec laquelle il traite les sujets, de ses intentions esthétiques et de la saveur de sa conception : « Piero della Francesca o dell'arte non eloquente » ce qui conduit jusqu'à Degas, Van Gogh et Cézanne, et même aux fresques de Tavant ; « Del Caravaggio, delle sue incongruenze e della sua fama », ce qui le conduit depuis l'art japonais de la période Kamakura et depuis Pordenone, Moretto et Jacopo Bassano jusqu'à Rubens et Cézanne, le dernier classique. Le quatrième, volume de la *Storia dell'Arte classica e italiana* de V. Golzio sur « Il Seicento e il Settecento » (Unione Tipografico Editrice Torinese, 1950), règne, outre ses copieuses parties d'architecture et de sculptures, sur cette époque caravagesque et carrachesque et aussi sur celle de Tiepolo qui, comme la première, a fait l'objet, cette année, d'une importante exposition historique et technique, à Milan et Venise. Sans doute il nous faudrait encore voir de nombreux ouvrages (ceux de Palluchini par exemple sur la peinture vénitienne) pour pouvoir prétendre avoir retrouvé l'Italie, si peut ainsi se reprendre le titre d'un charmant ouvrage, beaucoup plus érudit qu'il ne veut le paraître et rempli de connaissances précises, de J.-L. Vaudoyer (*Italie Retrouvée*, Hachette, 1950), par ailleurs auteur d'un *Botticelli* (Somogy, Paris, 1950)

Goya (Skira, 1946).

dont il juge impartialement la troublante figure. Mais il est temps de passer à d'autres pays.

L'Espagne, par exemple, sur la peinture de laquelle P. Guinard et J. Baticle ont écrit des pages très pénétrantes fondées sur la plus récente documentation, appuyées par une illustration dont un des principes a été de donner pour chaque peintre une reproduction en couleurs à côté d'autres en noir : voilà un emploi rationnel de la couleur qui satisfait le lecteur sans l'envahir (Tisné, Paris, 1950). En même temps paraissaient deux plaquettes sur le *Greco* préfacées par

Saint-Sébastien (XVI[e] siècle). *(La Sculpture en France,* Audin, 1950.)

J. Cassou (Somogy) et P. H. Michel (Edit. du Chêne) : on pourrait croire que nous sommes devant une nouvelle vague « grequiste » comme dans les années 1931-37. La différence entre ces deux vagues serait peut-être qu'aujourd'hui on tendrait à désespagnoliser le Gréco, plus témoin que participant, et P. Guinard note particulièrement son opposition à la sensibilité religieuse et monacale de l'Espagne. Goya a fait aussi l'objet récemment de brillantes études et dissertations, et nous retrouvons la manière d'Antonina Vallentin dans un volume paru chez Albin Michel (1951) qu'A. Malraux, auteur lui-même d'un *Goya* (Skira, 1946) et d'un *Saturne* (Gallimard), attendait avec un désir déclaré. Goya est bien lui aussi le thème idéal pour essais, et on comprend qu'A. Malraux s'y soit complu et y ait trouvé matière pour exposer ses séduisantes — trop peut-être — pensées. L'ouvrage de P. Guinard et J. Baticle ne nous mène malheureusement pas jusqu'à Picasso, mais la distance entre celui-ci et le Gréco est franchie par A. Cirici-Pellicer dans *Picasso avant Picasso* (P. Cailler, Genève, 1950) à travers non seulement une similitude d'origine, mais à travers aussi Maurice Denis, J. Maritain, le P. Sertillanges et saint Paul : ces pages ne sont pas les moins attachantes de ce livre sur la première époque du malaguène. De cette Espagne, dont il faut encore signaler un recueil de dessins avec une préface de J. Gomez Sicre publié dans une intéressante collection chez Hypérion, cette Espagne qu'on a pu appeler le « peuple nordique de la Méditerranée », nous pouvons passer sans trop de peine au terrifiant Grünewald sur le Retable duquel les éditions Braun viennent de publier un hallucinant album avec le texte de J. K. Huysmans et une étude de G. Rouchès : un chef-d'œuvre d'édition. La *Peinture Allemande*

Chardin (*XVIII^e siècle* de M. Florisoone, Tisné, éd.).

du XIV^e au XV^e siècle a fait, par ailleurs, l'objet d'un ouvrage amplement illustré et très doctement préfacé par Alfred Stange aux Editions Hypérion. Dans le même genre de publication avec grandes planches précédées d'une introduction, le *Frans Hals* de H. P. Baard (Nathan, 1950), le combien précieux, surtout pour un européen, rassemblement de *Great Paintings in America* présenté par Fiske Kimball et Lionello Venturi (Coward-McCann, New-York, 1948), le monumental *Catalogue de la Collection D. G. Van Beuningen* par D. Hannema sous la caution de Max J. Friedländer, forment des ensembles-types, même si les couleurs ne sont pas toujours entièrement satisfaisantes.

Nous en revenons pour terminer à la France à laquelle nous avions déjà fait allusion à propos de la *Fin du Paganisme en Gaule* d'Emile Mâle. Avec l'*Architecture française* de L. Hautecœur (Boivin, 1950) nous commençons plus haut encore dès les « premiers essais » des huttes paléolithiques d'où nous descendons magistralement, vertigineusement, mais guidés par la main la plus sûre d'aujourd'hui jusqu'à Auguste Perret, en 188 pages fondées sur l'analyse et où la synthèse ne nuit pas à la diversité. Pouvons-nous faire remarquer, comme tout à l'heure pour l'Italie, un désir semblable chez nous de chercher des origines autochtones, ou du moins la volonté de ne pas négliger le fondement naturel, infra-primitif pourrions-nous dire, de notre propre civilisation, que nous ne pouvons nous résigner à voir complètement étouffé par les influences ultérieures, si forte soient-elles ? B. Champigneulle et L. Gischia partagent cette façon de comprendre et présenter un art dans leur suggestive *Sculpture en France de la Préhistoire à la Fin du Moyen Age* qui renouvelle le sujet et conduit à des interprétations originales, voire même à une philosophie et à une conception esthétique neuves (Audin, 1950). Les découvertes archéologiques faites dans notre propre sol, qui se multiplient depuis quelques années et qui semblent vouloir justifier le goût primitif si déterminant naguère sur notre art moderne de Gauguin aux Fauves, poussent évidemment à de telles considérations, mais l'accueil qu'y font les historiens n'en est pas moins très significatif (1). Parmi les plus récentes contributions à l'étude du Moyen Age, le *Suger* de Marcel Aubert (Edit. de Fontenelle, St Wandrille, 1950), les *Maîtres d'Œuvres et Tailleurs de pierre des cathédrales* par L. Lefrançois-Pillion (R. Laffont, Paris, 1949), l'*Adoration et le Cycle des Mages dans l'Art chrétien primitif* par G. Vezin

(1) Sans doute des « Histoires de l'Art », comme, dès 1932, la *Nouvelle Histoire Universelle de l'Art*, publiée sous la direction de Marcel Aubert (F. Didot), ou *L'Art des Origines à nos Jours*, sous la direction de Léon Deshairs (Larousse), ont réservé leur place aux « Arts Primitifs » ou à l' « Art des temps préhistoriques ou protohistoriques », et même en 1934, dans son *Histoire Universelle des Arts*, L. Réau consacrait, en outre, un chapitre à l'art précolombien et un autre aux arts africain, océanien et indien d'Amérique ; mais, depuis lors, il semble bien qu'on soit passé de l'universel au national, et même au nationaliste.

(Presses Universitaires de France, 1950), livres auxquels on peut joindre pour l'excellence de ses photographies les *Gisants* de J. F. Noël et P. Jahan (Morihien, Paris, 1949), et certainement la publication par P. Hartmann du texte si lucide de Focillon sur le *Peintre des Miracles de Notre-Dame*, apportent d'utiles mises au point sur lesquelles nous ne pouvons nous étendre. Il en est de même pour la *Peinture Française du XV^e Siècle* par Grete Ring (Phaidon, Londres et Paris, 1949) qui nous offre le résultat de recherches personnelles qui auront sans doute encore besoin d'être reprises mais qui font pénétrer plus avant dans la difficile découverte de cette époque.

Sur le XVIII^e siècle, des ouvrages capitaux ont paru : *Watteau* nous est littéralement révélé par l'étude que R. Huyghe a écrite pour le livre, très au point, d'H. Adhémar (Tisné, 1950) ; le *Style Louis XV* par Fiske Kimball, édition française très remaniée de l'édition américaine, mais où on peut seulement regretter l'emploi du mot « rococo » qui ne désigne rien de français (Picard, Paris, 1949) ; la *Vie Populaire à Paris au XVIII^e siècle* scientifiquement, folkloriquement présentée par Marg. Pitsch, à l'aide de textes contemporains et d'estampes (Picard, 1949). On peut espérer que se dégagera de ces études, les unes plus psychologiques, les autres s'en tenant au document exact, une meilleure connaissance du véritable visage d'un siècle calomnié, à la réhabilitation duquel nous avons tenté d'apporter notre écot (Tisné).

Le XIX^e siècle français reste inépuisable. Les plus importantes publications sont sans doute celles de lettres de peintres grâce auxquelles nous pouvons circonscrire de mieux en mieux ces visages plus complexes souvent qu'on ne pense. D'ailleurs, l'époque elle-même donne lieu encore à des discussions, et ne vient-on pas d'assister à une curieuse confrontation autour de la définition du romantisme dans cette sorte de duo qui s'est institué un peu en hors-d'œuvre entre Henri Berr et Louis Réau au seuil du volume sur les *Arts Plastiques à l'Ere Romantique*, de ce dernier dans la collection de l' « Evolution de l'Humanité » (Albin Michel, 1949) ? *Lettres de Camille Pissarro à son fils Lucien* présentées par John Rewald (Albin Michel, 1950), *Lettres de Van Gogh à Van Rappard*, traduites par L. Roelandt (Grasset, 1950), *Correspondance de Berthe Morisot*, réunie par Denis Rouart (Quatre Chemins, Paris, 1950), *ABC de la Peinture* de Paul Sérusier, suivie d'une correspondance annotée par H. Boutaric (Floury, 1950), constituent comme des documents archéologiques qui, dans bien des cas, aideront à ramener dans la vérité des vies déjà quelque peu légendaires quoique encore si proches mais souvent faussées. *Mon oncle Degas* par Jeanne Fèvre, dont les souvenirs sont publiés avec des documents inédits de Pierre Borel peuvent entrer dans cette catégorie (Cailler, Genève, 1949), et aussi certainement la collection des « Grands Artistes racontés par eux-mêmes et leurs amis » que dirige P. Courthion chez le même éditeur et dans laquelle ont paru récemment des écrits de *Courbet* après bien d'autres. Cette recherche de l'authentique dans un passé à peine mort explique peut-être aussi la publication d'articles et d'albums sur le dessin au XIX^e siècle, comme celui de Gaston Diehl (Hypérion, Paris, 1950), et celui de R. Huyghe (Mermod, Lausanne, 1948), qui reconstruit la sensibilité d'une époque et de ses artistes à partir de l'analyse graphique, instrument d'aveu qui livre toutes les humaines confidences.

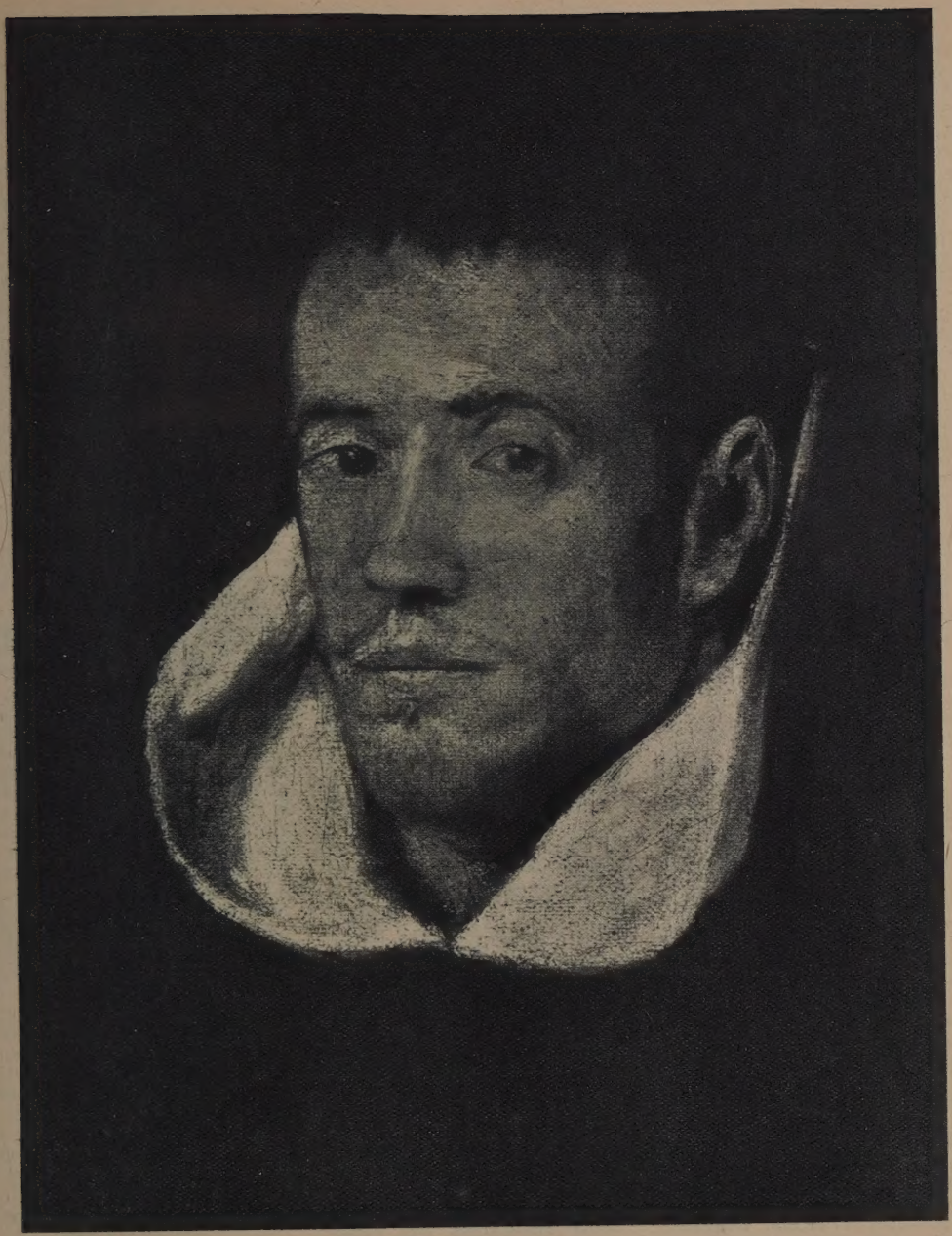
Des études proprement dites sur ce siècle nous ne citerons que le *Cézanne et l'expression de l'espace* de Liliane Guerry (par ailleurs auteur d'une thèse sur le *Thème du Triomphe de la Mort dans la peinture italienne* dont nous aurions dû parler au début et qui doit être signalée comme contribution de premier intérêt pour l'iconographie religieuse et le développement d'un sentiment essentiel, Libr. Maisonneuve, Paris, 1950), car il examine ce problème fondamental dans l'art de Cézanne avec une rigueur historique et technique qu'on voit rarement appliquée aux artistes du XIX^e siècle, et que l'*Ingres et l'Ingrisme* de J. Alazard (Albin Michel, 1950) dont l'italianisme a pu s'employer ici de différentes façons, heureuses et neuves, à côté du texte d'Alain paru dans la collection des « Demi-Dieux » (Edit. du Dimanche, 1949), où le philosophe esthéticien tente de se reconnaître dans les arcanes du maître plus romantique sans doute que classique, et de deviner ses secrets qu'il ignorait lui-même.

Michel FLORISOONE.

Musique et vie intérieure

Musique et Vie Intérieure (1) : le titre du dernier livre de Joseph Samson pourrait faire illusion. « Je ne suis pas musicien », dira l'un. « Quelle est l'autorité de l'auteur en matière de vie intérieure ? » pensera cet autre. Et peut-être laissera-t-on l'ouvrage sur la table du libraire. En réalité, l'œuvre est d'un intérêt primordial pour les lecteurs de *l'Art Sacré*. Qu'on prenne garde au sous-titre : « journal de bord d'un musicien ». Non pas un simple journal, où par dates se suivent au hasard anecdotes, souvenirs et réflexions, soigneusement épurés. Mais *journal de bord* : c'est-à-dire collection des expériences, extérieures et surtout intérieures, esquisse des discussions avec soi-même ou avec d'autres, trace des intuitions grâce à quoi une vie a été orientée, est passée au large de ce qui a semblé être un écueil, a mis le cap sur ce qui a été ressenti comme le vrai (2). Journal de bord *d'un musicien*, enfin ; c'est-à-dire d'un homme dont le métier, dont la tâche temporelle est de mettre au jour et de mûrir longuement l'exécution d'une sorte très précise d'œuvres d'art.

C'est un don, une sorte de charisme, que d'être apte à produire des œuvres d'art. C'est un autre charisme, qui n'est pas lié au premier, que de tirer au clair la théorie de cette opération artistique. Et c'est un troisième charisme que de matérialiser sa pensée en un beau livre. Beaucoup d'artistes produisent leurs œuvres comme le pommier ses pommes. Interrogez-les, lisez-les. Vous n'en tirerez pas toujours grand'chose, et quelquefois pire que rien.



Le Greco. Tête de moine.

Il arrive pourtant que les trois dons coexistent : Maurice Denis en a été un grand exemple. Or je crois que *Musique et Vie Intérieure* peut être placé sur le même rayon que *Théories* et *Nouvelles Théories*. Ici comme là, un homme de métier, réfléchissant à son métier, atteint à des problèmes universels. Il est constamment, chez Samson, question de musique ; mais la référence aux arts plastiques y est fréquente (tout en restant prudente). Et en définitive, les problèmes fondamentaux de l'esthétique en général, et de l'art sacré en particulier, s'en trouvent sinon résolus (on n'a pas cette prétention), en tout cas éclairés et même élucidés.

« Les problèmes essentiels », ai-je écrit tout à l'heure... Au fond, tout se ramène à *un* problème aux aspects multiples ; un problème qui se pose avec une acuité particulière à tout

ouvrier d'art sacré — et qui commande aussi toute création artistique. Depuis l'époque déjà lointaine où il écrivit son étude sur *Les Données liturgiques de la Composition musicale* (3), J. Samson n'a cessé de considérer ce problème, de l'approfondir, de le ruminer. Quelle est — se demande-t-il — la place de l'artiste dans son œuvre? Une fois le fruit détaché de l'arbre, une fois la statue sortie des mains du statuaire, que reste-t-il du statuaire dans la statue? En adoptant un point de vue complémentaire, on se demandera : qu'est-ce que le spectateur (ou l'auditeur) en présence de l'œuvre d'art apprend à connaître de l'artiste? Que faut-il qu'il en connaisse pour être dûment « ému » par l'œuvre? C'est ainsi que les premières élucidations du livre sont groupées sous le titre de « La Signature ». J'en détache la pensée sommitale : « Nous ne nous rejoignons, l'artiste et moi, qu'en ce point où chacun de nous est une personne. Entre nous, échange de dons... »

Et ce don, cette inspiration sans laquelle il n'y a pas d'artiste? C'est « une charge de virtualités qui ne cesseront point de se développer par le travail et dont le porteur est l'innocente et parfois douloureuse victime ». On peut aussi bien réclamer une sorte de don, d'inspiration, pour celui qui se nourrit de l'œuvre d'art : être sensibilisé aux virtualités de l'artiste, parfois les découvrir alors qu'elles sont ignorées de celui qui les possède. Mais qu'est-ce qui se cache sous ce terme vague de « virtualités »? Pendant une centaine de pages, Samson promène son lecteur à travers cette forêt aux lisières souvent explorées, cependant toujours vierge. Il fait toucher du doigt combien l'inspiration doit peu au sujet, aux idées. C'est une activité relevant de l'amour — mais dans un sens spécifique ; une activité engageant la sensibilité — mais gare aux équivoques engendrées par ce mot. Duperie, que toute tentative pour réduire la création artistique à autre chose qu'elle-même. L'annexer totalement à l'activité intellectuelle ou affective, c'est lâcher la proie pour l'ombre. Même dans le cas limite de la musique associée à des paroles.

Ce petit résumé risque d'être une trahison. On y a seulement cherché à indiquer nettement le sens dans lequel marche la pensée (et ce sens paraîtra familier aux amis de l'*Art Sacré*). Il faut insister maintenant sur le profit, et l'agrément, de pénétrer dans la « forêt obscure » en compagnie de Samson. Il connaît les bons sentiers, mais ne refuse pas de s'engager à votre suite dans une voie sans issue ; il vous remettra ensuite sur le bon chemin. Il n'ignore pas que tel impénétrable fourré a plusieurs faces ; après avoir longé l'une d'elles, il a soin de reconnaître les autres. Le long de la route, de savoureuses histoires (et instructives) sortent de son sac. Comment rester inerte? D'ailleurs, dit-il lui-même, « démontrer, convaincre, ce sont de hautes ambitions. On n'en a point de telles. On essaye seulement de montrer. On n'impose pas, on propose. »

Le dernier tiers du livre mérite une attention spéciale. Cette section intitulée *Musique sacrée, musique profane* présente les pages les plus savoureuses, les plus originales, les plus profondes. On y sent l'auteur particulièrement dans son domaine. Là encore, on indiquera seulement l'orientation de la pensée, laissant au lecteur la joie d'en découvrir la richesse et l'expression. « Sacré » - « profane »... Qu'est-ce au juste que cette opposition? Rien qui tienne à l'essence même de l'œuvre d'art, et, plus précisément ici, de la musique. Toute œuvre d'art authentique est une mise en contact avec la Source (S majuscule), avec « l'Etre agissant l'être ». « Dès qu'il y a art, si l'on se tourne du côté de l'origine, il y a consécration. » La distinction du sacré et du profane n'intervient que dans la destination des œuvres, et dans l'être de l'artiste : on sait en effet que la manière d'être de l'artiste, en dehors de tout calcul conscient, laisse quelque chose dans l'œuvre. « Il n'y a pas de musique chrétienne par sa nature. Il n'y a que des chrétiens qui chantent un chant qu'ils ont appris. »

Une application très éclairante de ces principes est faite au chant grégorien. On lira d'abord avec curiosité ces pages où l'amour n'aveugle pas, où l'intelligence n'abdique jamais et donne à l'amour de plus profondes racines, tout en l'empêchant de tourner en fanatisme. Curiosité d'abord d'entendre des paroles si neuves — et bientôt, j'en suis sûr, adhésion et gratitude. Rapidement, mais aussi profondément, est abordé le problème de l'aptitude d'artistes incroyants à produire des œuvres sacrées. Dans un récent article de *La Vie Intellectuelle*, le P. Régamey a donné à cette aporie des solutions de psychologue et de théologien. Ici, c'est l'intuition d'un homme presque entièrement voué à l'art sacré, et qui sent bien que le plus chrétien des artistes chrétiens n'est jamais, par lui-même, aussi chrétien qu'il le faudrait en théorie. Si la source, si l'Esprit supplée à ses insuffisances, qui tracera des limites à l'Esprit? Comment un « incroyant » à qui se propose une tâche sacrée serait-il par définition incapable d'un commencement d'amour? Comment serait-il radicalement privé de ces virtualités, de ce don à la rencontre duquel iront les virtualités des chrétiens atteints par son œuvre? Du moment qu'il est un authentique artiste, il est branché sur la Source. Du moment qu'il accepte les contraintes de la destination et qu'il se tourne, même passagèrement, vers l'Orient, son œuvre sacrée pourra trouver accueil jusque dans la liturgie.

Voilà le terrain qu'on explorera en lisant *Musique et Vie Intérieure* — étant bien entendu qu'entre le livre et l'aperçu qu'on vient d'en donner existe la même différence qu'entre un prospectus d'agence et l'embarquement pour une croisière... Au lendemain de Noël 1926, un jeune musicien recevait de Maurice Denis une carte l'informant que Mme Maurice Denis avait fait chanter à minuit, à la chapelle du Prieuré, une messe de ce jeune musicien. « Quand j'ai reçu ça, me racontait Samson, je me suis agenouillé et j'ai prié : Merci. » Le jeune musicien est devenu le grand artiste sacré que l'on sait (plus apparenté à Rouault, d'ailleurs, qu'à Maurice Denis). A son tour il a le charisme de mettre la lumière au cœur des complexes problèmes dans lesquels il vit. Ainsi se transmet le flambeau.

Jean SENDER.

(1) La Colombe, éd., 248 pp.

(2) Ainsi, bien qu'aucune date ne vienne ponctuer ce journal, le livre mérite bien son titre. Ce n'est pas *de chic* que telle page à l'apparence d'une lettre, telle autre d'une conversation. Sans doute les fragments ont-ils été rangés dans un certain ordre, et une logique serrée — bien que dissimulée — conduit-elle le déroulement du livre ; mais les matériaux se sont accumulés depuis des années.

(3) Cette étude, écrite il y a une vingtaine d'années, figure au début de *Palestrina ou la poésie de l'exactitude*.

DER ALTAR UND SEIN RAUM (Ars sacra XX). Hess Verlag, Bâle, 54 pages sans date (1951).

La société Saint-Luc n'est pas à présenter à nos lecteurs. Elle groupe des prêtres, des architectes, des peintres qui se proposent les tâches de *L'Art Sacré*. Le petit volume qu'elle publie cette année est des plus intéressants. Il s'agit du problème assez bizarrement appelé en Allemagne problème de l'espace ecclésial (ou ecclésiastique, on ne sait plus !), *kirchliche Raum*, et auquel le nom de Rudolf Schwarz restera attaché. On trouve dans les œuvres tributaires de Schwarz ce curieux mélange de philosophie, de données architecturales précises, d'archéologie chrétienne très rigoureuse et de mystique liturgique qu'un lecteur français trouve toujours un peu agaçant mais qui se révèle, à l'analyse, extrêmement fécond. L'album en question, dans cette ligne, est une réussite incontestable, et il faut en saluer l'apparition avec une joie sans réserve. Non pas que l'on y trouve beaucoup d'inédit, mais partout le témoignage d'un travail convergent, en Allemagne, en Suisse, en France, et la mise en valeur des mêmes principes, convergence que les auteurs soulignent à plusieurs reprises (en particulier, références, pp. 44-45).

« L'autel de nos églises est devenu un problème. Pour nous, théologiens et prêtres, nous les fidèles, nous les artistes et nous les architectes. Rien n'est plus significatif que ce fait. Les questions foisonnent qui témoignent de ce renouveau d'intérêt : le matériau et la symbolique de l'autel, sa place dans l'espace ecclésiastique, la direction de sa face ornée, le goût qui doit l'inspirer, le nombre des autels dans une église... » L'étude du R. P. Kramp, S. J. à laquelle nous empruntons ces lignes ouvre le volume. Elle est extraite d'un livre de mélanges réunis par R. Schwarz, *Gottesdienst*, qu'elle nous donne envie de connaître plus complètement. L'étude de K. est bien documentée. Relevons pourtant une inexactitude : l'expression de *table mystique* nous vient du paganisme, comme l'a montré F. Dolger (*Antike und Christentum*, II, cahier 3, p. 17). Elle est courageuse : elle tend à limiter le nombre des autels dans une même église et dénonce le particularisme des fidèles comme un obstacle presque infranchissable.

A signaler aussi une étude sur la décoration du mur qui surplombe l'autel *(chorwand)*. Doit-il être orné, et comment ? Une autre étude sur la place de l'orgue et de la scola.

Un très intéressant article enfin sur la restauration et l'aménagement du chœur des cisterciens d'Hauterive. L'autel baroque qu'on a remplacé par une simple pierre d'autel était en effet un bon exemple de ce que le P. Jungmann appelle la dislocation de l'idée d'autel *(Zersplitterung der Idee des Altares)*. Rien n'y manquait : le sarcophage, le tabernacle, le trône pour les expositions du Saint-Sacrement, le reliquaire, le socle pour la statue de la sainte Vierge, et les socles, bien en évidence, prêts à recevoir les chandeliers et les vases pour les fleurs... *Altare quidem sanctae ecclesiae ipse est Christus* ! L'autel récent est vraiment une table de sacrifice. On y a seulement déposé le crucifix et la Bible. Les cierges eux-mêmes, selon une rubrique de Cîteaux, ne sont plus sur l'autel, mais à côté, *juxta altare*. Le résultat est froid. Puisqu'on parle tant de ce fameux « espace ecclésial » comment ne pas voir que l'autel baroque meublait au moins cet espace et que l'autel actuel n'est pas arrivé à en prendre possession ?... Cela doit bien donner à réfléchir à ceux qui entreprennent de pareilles substitutions, fût-ce au nom de la liturgie.

Jean Rivoire.

L'abondance des matières et le souci d'une bonne présentation nous obligent à ajourner le compte rendu d'ouvrages fort intéressants. Signalons particulièrement, en attendant une prochaine analyse :

L'ARCHITECTURE MONASTIQUE Actes et travaux de la rencontre franco-allemande des historiens d'art (Numéro spécial du Bulletin des Relations artistiques France-Allemagne, Mayence, 1951.)

La nouvelle édition de Borissavlévitch, *Les théories de l'architecture*, Payot. 367 p., 700 fr. ; Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi édit. Turin, 786 p. (nombreuses illustrations, la seule étude d'ensemble de cette importance et de cette qualité) ; Gillo Dorfles, *Barocco nell'architettura moderna*, Tamburini édit., Milan, 92 p. illustr.

Deux remarquables études iconographiques : Dom J. Froment, *Spiritualité de l'art roman*, Abbaye Notre-Dame des Dombes, 1951, 54 p. et J. de Mahuet, *Le Miroir Marial de Chartres*, Auxerre, Imprimerie Moderne, 1949, 47 p.

Robert Lapoujade, *Le mal à voir*, avec 11 photos d'Alain Resnais, 70 p., Le Messager boiteux de Paris, 1951 (initiation à certains aspects de l'art particulièrement actuels).

Sœur Augustina Flueler, *Paramente*, NZN-Verlag, Zurich, 94 p. et 40 pl. (Vêtements liturgiques d'une qualité tout à fait exceptionnelle par les Clarisses de Stans près Lucerne. V. au dos de la couverture. Etude technique sur la paramentique.)

Jean Cassou, *Situation de l'art moderne*, Editions de Minuit.

LA " QUERELLE DE L'ART SACRÉ "

Nous devons nous élever au-dessus de l'actualité immédiate. Aussi attendons-nous pour parler de cette navrante " querelle " que les divers avis se soient exprimés. Nous ferons le point dans le numéro annoncé : " Tour d'horizon ", que nous publierons au cours de l'année prochaine.

Signalons une importante étude du P. Régamey, dans La Vie Intellectuelle *de novembre.*

Prochains numéros :

" *Dans le diocèse de Besançon* " (notamment le Sacré-Cœur d'Audincourt), et " *Voici des artistes pour l'église* ".

Dalmatique. Photo extraite de *Paramente* (voir p. 31).

SOMMAIRE

Projet de J. Rouquet 4
Un concours à l'Ecole des Beaux-Arts..... 6
Note sur la collaboration des arts..... 18

CHRONIQUES

M. Florisoone. — Livres sur l'art ancien 20
J. Sender. — Musique et vie intérieure..... 28

L'ART SACRÉ, R.R.P.P. Couturier et Régamey O.P. directeurs
Fondé par G. Mollard, Joseph Pichard et L. Salavin

Prix de ce fascicule : 180 fr.
Abonnements : 1 an, France : 800 fr. ; Étranger : 1.200 fr. — Abonnement de soutien : 1.500 fr.
aux Editions du Cerf, 29, boulevard de Latour-Maubourg, PARIS-7e — C.C.P. PARIS 1336-36

Imp. GEORGES LANG, Paris-19e - Dépôt légal, 4e trimestre 1951. Le Gérant : FLEURET. Autorisation n° 10.886.